ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

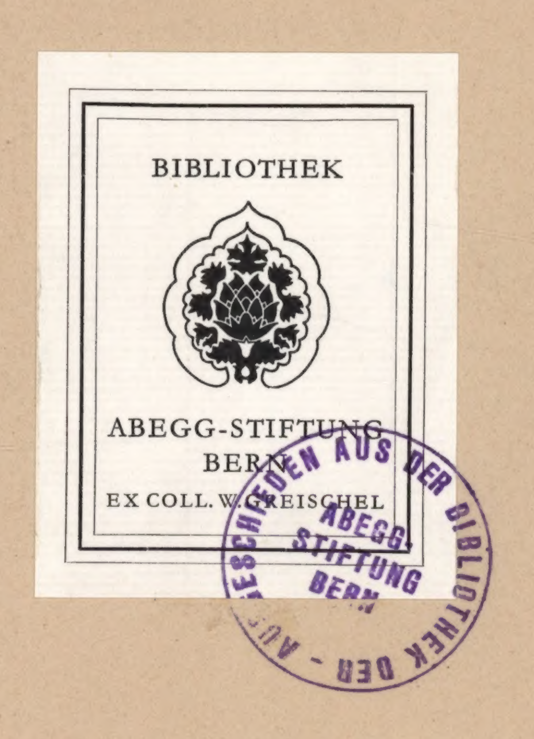
SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA ·

18 88

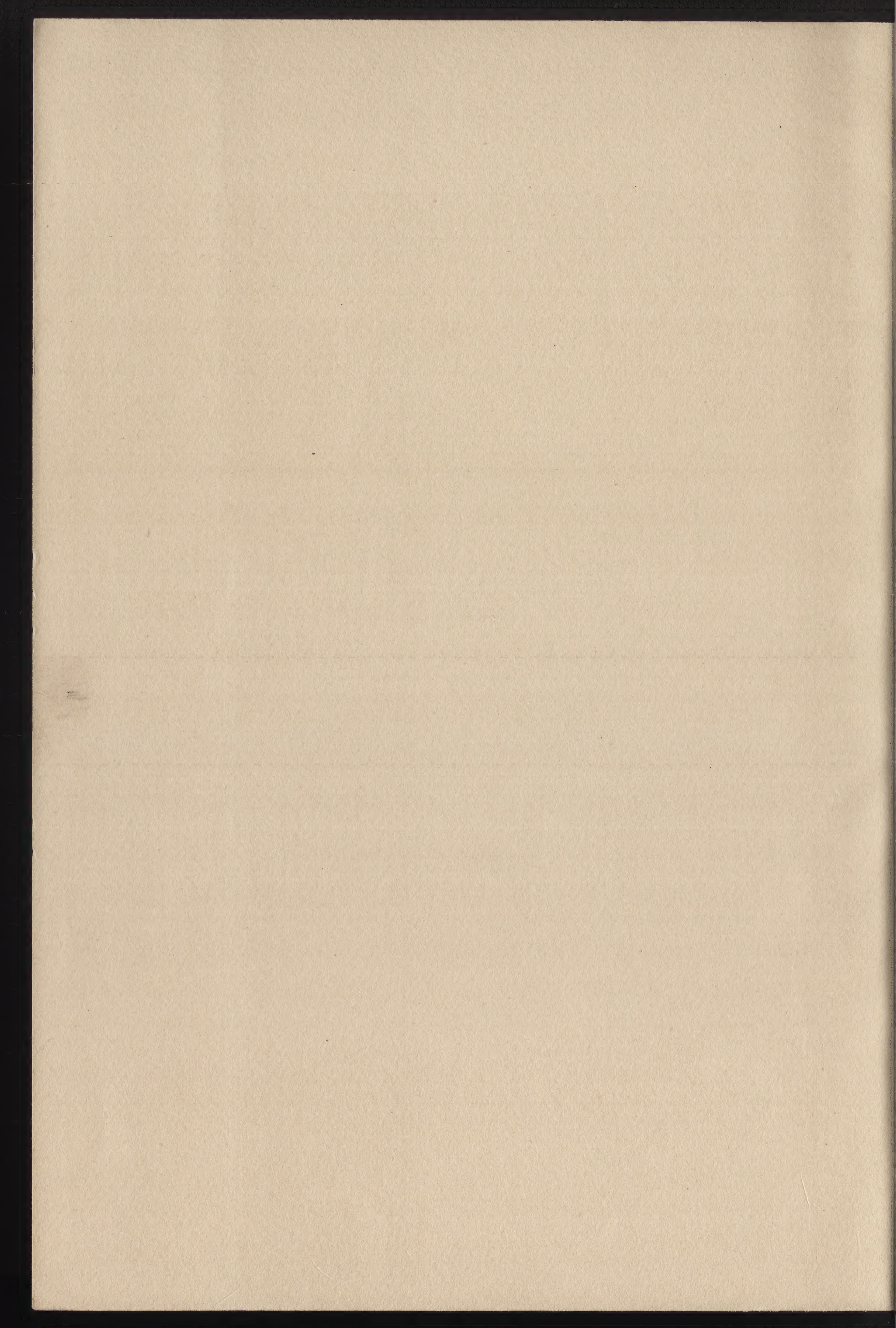
HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN

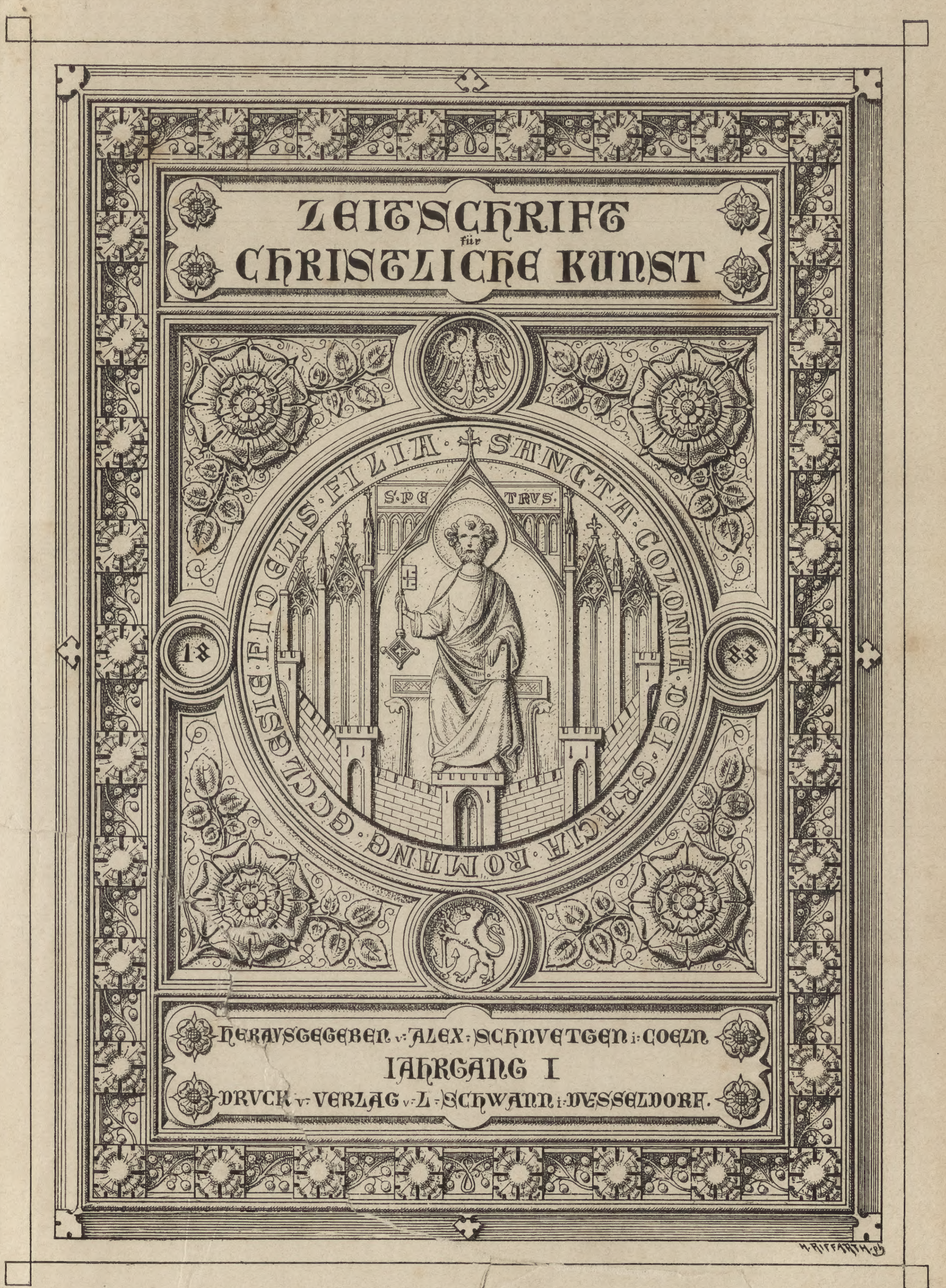
JAHRGANG I

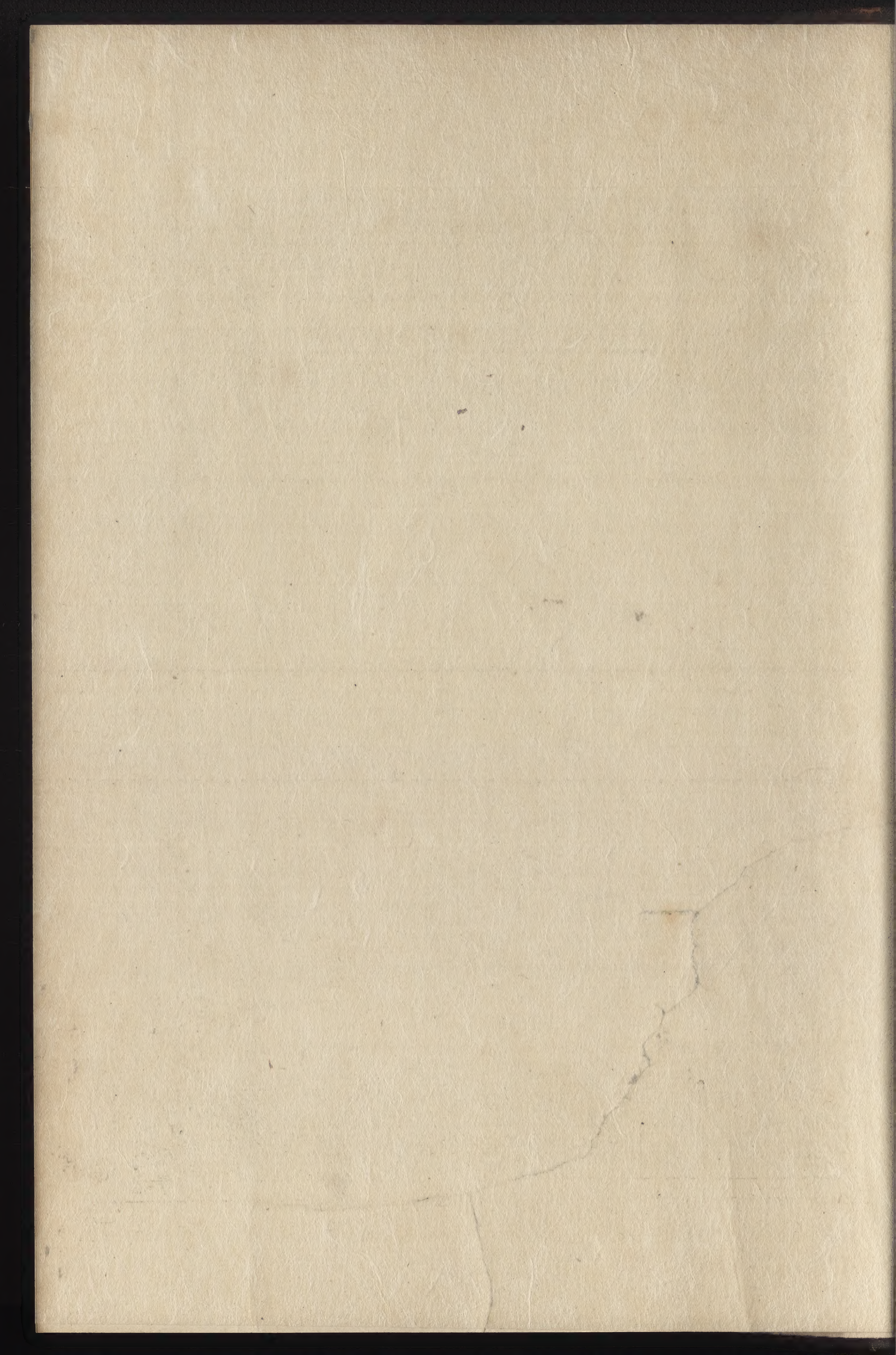
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVSSELDORF








ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
S·PE TRVS
SANCTA·COLONIA·DEI·GRACIA·ROMANE·ECCLESIE·FIDELIS·FILIA
18
88
HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN
IAHRGANG I
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVSSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

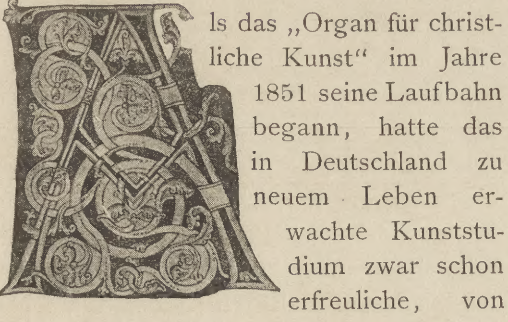
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1888. I. JAHRGANG. 1888.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Zur Eröffnung der Zeitschrift.



Als das „Organ für christliche Kunst" im Jahre 1851 seine Laufbahn begann, hatte das in Deutschland zu neuem Leben erwachte Kunststudium zwar schon erfreuliche, von hoher Begeisterung getragene Anfänge gemacht, aber noch keine tieferen Wurzeln geschlagen. Aus den romantischen Bestrebungen hervorgegangen, inspirirte es sich vornehmlich am Kölner Dom und dessen Ausbau. Mit den Fortschritten, welche dieser machte, mit dem Emporwachsen seiner Thürme wuchs auch das Interesse und das Verständnifs für die christliche Kunst. Zahlreiche Vereine weihten sich der Aufgabe, sie zu fördern. Ausstellungen und Veröffentlichungen alter Kunsterzeugnisse sollten das Verständnifs derselben in weitere Kreise tragen. Hervorragende Künstler und Kunsthandwerker, von einsichtsvollen Archäologen angeregt und unterstützt, stellten die den mittelalterlichen Denkmälern in ernstem Studium entnommenen Fingerzeige in den Dienst der Architektur und ihrer Schwesterkünste.

Es war ein frischer Zug des Forschens und des Schaffens, der nunmehr das kirchliche Kunstleben durchdrang; auch die profane Kunst konnte sich dem Einflusse desselben nicht wohl entziehen. Die erfolgreichen Vorarbeiten, an welche sie anknüpfen, die viel reicheren Mittel, die sie aufbieten und auch zur Heranziehung der besten Kräfte benutzen konnte, erleichterten ihr den Siegeslauf.

Die kirchliche Kunstthätigkeit vermochte auf die Dauer mit dieser Bewegung nicht gleichen Schritt zu halten, zumal die äufseren Umstände des kirchlichen Lebens sich immer ungünstiger gestalteten. Ihnen fiel endlich das „Organ für christliche Kunst" zum Opfer, nachdem es in 23 Jahrgängen für die Verbreitung christlicher Kunst-Kenntnisse und -Grundsätze mit ebenso viel Eifer als Geschick eingetreten war. Schon etwas früher war „Der Kirchenschmuck" von dem Schauplatze abgetreten, auf dem er 14 Jahre lang mit vielem Erfolge gewirkt hatte, und nur einige kleinere Blätter, die mit minder reichen Mitteln herzustellen waren, übernahmen später für den leider in stetiger Abnahme begriffenen Bedarf die Erbschaft, um sie unter schwierigen Verhältnissen mit so viel Geschick wie Ausdauer zu behaupten.

Um so üppiger entfaltete sich das Leben auf dem profanen Kunstgebiete; zahlreiche Bücher wie Zeitschriften unterhielten den Verkehr zwischen den berufsmäfsigen Leitern und dem grofsen Publikum, welches nunmehr im Sturme für die Kunstinteressen gewonnen werden sollte. Manche profane Kunstzweige zehrten noch lange von den Traditionen und Errungenschaften der kirchlichen und sicherten sich dadurch zum Theil ihre Erfolge. Aber auch Verirrungen blieben nicht aus. Denn obwohl bei den grofsen Vertretern, als welche namentlich die gröfseren Museen und die höheren Kunstschulen zu betrachten sind, die ernstere Richtung im Ganzen die Oberhand behielt, so fielen doch auch manche Künstler von ihr ab, um Pinsel, Stift oder Meifsel in den Dienst der Leidenschaften oder unchristlicher Anschauungen zu stellen.

In dem Wirrsal, welches dadurch, wie durch manche andere Mifsstände herbeigeführt worden ist, sehen Viele sich nach einem zuverlässigen Führer um und das Bedürfnifs nach einer gröfseren Zeitschrift, welche die Kunstfragen in christlichem Sinne und an der Hand ihrer ruhmreichen Vergangenheit behandelt, macht sich schon seit langer Zeit in weiten Kreisen geltend. Die mancherlei Bedenken

und Schwierigkeiten, welche sich erhoben, sobald es sich um eine in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf Ausstattung leistungsfähige Schöpfung handelte, sind glücklich überwunden; die neue „Zeitschrift für christliche Kunst" darf mit dem Anspruche sich einführen, allen Anforderungen, die billiger Weise an sie gestellt werden, vollauf entsprechen zu können. Die Zahl und Bedeutung ihrer Mitarbeiter sichern ihr ausgiebiges und durchaus zuverlässiges Material auf den verschiedenen Kunstgebieten, und die technischen Hülfskräfte, die ihr zur Seite stehen, lassen für die Ausstattung das Beste hoffen. Die Forschungen haben ja inzwischen nicht geruht, weder die ästhetischen noch die kunstgeschichtlichen, noch weniger die technischen, und manche ihrer Resultate harren der Zusammenfassung und Verwendung. Mit Recht werden deswegen heute gröfsere Anforderungen gestellt, als noch vor wenigen Jahren, auch auf dem engeren Gebiete der kirchlichen Kunstgeschichte und Kunstthätigkeit. Diese zu prüfen und zu beeinflussen, bildet die erste und wichtigste Aufgabe der Zeitschrift, und die Regenerirung der kirchlichen Kunst wird von ihr um so eifriger angestrebt werden müssen, als diese durch das einmüthige Zusammenwirken der vorhandenen Kräfte in Bälde einer neuen Blüthe entgegengeführt werden kann, welche auch durch die endlich freier und glücklicher gestalteten äufseren Verhältnisse des kirchlichen Lebens wesentlich erleichtert wird. Alle Errungenschaften auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst werden auch der profanen von Nutzen sein, sie zu bereichern, zu läutern vermögen und sie vor Verirrungen bewahren, die einen Abfall bezeichnen nicht blofs vom Christenthum, sondern nicht selten auch von der Vernunft und dem Sittengesetze.

Da die kirchliche Musik mit Einschlufs der eng mit ihr verbundenen Poesie entsprechend der Bedeutung, zu der sie in neuerer Zeit wieder erstanden ist, ihre eigenen periodischen Organe hat, so darf bezw. mufs sie aus unserer Zeitschrift ausgeschlossen und diese auf die bildenden Künste beschränkt werden.

Die Architektur hat diejenige Stelle einzunehmen, die ihr als der Königin der bildenden Künste gebührt. Alle ihre Erzeugnisse, auch die des vorigen Jahrhunderts nicht ausgenommen, haben, sofern ihnen irgend welche künstlerische oder geschichtliche Bedeutung zukommt, den vollsten Anspruch auf Erhaltung bezw. auf eine ihrem Stile durchaus entsprechende Herstellung, der überhaupt für alle Kunstdenkmäler auf's Angelegentlichste das Wort geredet werden soll. Für die Neubauten haben die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters als die eigentliche Glanzzeit der kirchlichen Baukunst, zumal in Deutschland, den höchsten Anspruch auf Berücksichtigung. An ihre Schöpfungen wird daher vornehmlich anzuknüpfen, deren Weiterbildung nach Mafsgabe der berechtigten Ansprüche unserer Tage zu erstreben sein. Hier ist das unbestrittene Gebiet der Architekten, die aber in den anderen Kunstzweigen auch deren berufsmäfsigen Vertretern nicht nur die Ausführung, sondern auch Erfindung und Entwurf möglichst überlassen sollten, zumal wenn letztere sich in beständiger Berührung mit den besten alten Vorbildern behaupten, unter welchen den vaterländischen die erste Stelle gebührt. Diese sind vor Allem um Rath zu fragen, wenn es sich um Wand- und Glasmalereien, um Figuren und Möbel, um Geräth im weitesten Sinne des Wortes handelt. Denn nicht nur darauf kommt es an, deren geschichtliche Entwickelung bis in's Einzelne zu verfolgen, sondern noch vielmehr, die besten unter ihnen besonders herauszugreifen, ihre Vorzüge nachzuweisen, den Grundsätzen, die sie beherrschen, nachzuspüren und, inwieweit diese auch heute noch mafsgebend sind, zu untersuchen. Läge dies Alles auf der Oberfläche, es hätte längst viel gröfsere Beachtung gefunden. Aber die „Zeitschrift" will

auch das Hinuntersteigen nicht scheuen in die tiefen Schachte, in denen es geborgen liegt.

Dadurch soll sie in erster Linie den ausübenden Künstlern zu einer Führerin und Beratherin werden, die nicht so sehr die Aufgabe hat, fertige Muster und Pläne zu unterbreiten, als die Richtschnur für deren Anfertigung an die Hand zu geben, die nicht zurückhalten will mit dem Lobe über deren gute Benutzung, wie über jedes ernste Bestreben, die aber auch auf den Tadel nicht verzichten darf, wenn versucht wird, an die Stelle der Gesetzmäfsigkeit die Willkür treten zu lassen.

Die eine von der anderen zu unterscheiden, ist vornehmlich der Klerus berufen, dem die „Zeitschrift" Anleitung zu geben bemüht sein wird, die verantwortungsvolle Obliegenheit des Schutzes und der Erhaltung der Neubauten und Anschaffungen zu erfüllen.

Aber auch Allen, die hierbei sonst noch betheiligt sind — und der Kreis der Interessenten ist ja sehr grofs — sollen diese Unterweisungen von Nutzen sein, Allen den richtigen Weg zeigen.

So sehr diese praktischen Zwecke eine einfache allen Gebildeten verständliche Sprache erheischen, soll der Inhalt allen Anforderungen der Wissenschaft vollauf genügen. Und wie die praktischen Anweisungen die theoretischen, vielmehr prinzipiellen Erwägungen voraussetzen, so werden auch Erörterungen über die Bedeutung der Kunst überhaupt und über die Pflege nicht unterbleiben, die sie von Anfang an ohne Unterbrechung, wenn auch mit sehr wechselvollem Erfolge, in der Kirche gefunden hat.

Auch die Hülfswissenschaften der Kunst sollen nicht vernachlässigt und vor Allem die Symbolik und Ikonographie in eine ihrer Bedeutung entsprechende Pflege genommen werden.

Wie in dem häuslichen Leben der Griechen und auch der Römer jeder Gebrauchsgegenstand den Stempel ihres vornehmen, von der Schönheitsempfindung beherrschten Geistes trug, so darf es auch im Haushalte der Kirche kein Objekt geben, welches nicht bedeutsam genug erschiene, eine künstlerische Ausstattung zu erhalten. Hier hat namentlich die Kleinkunst, das sogen. „Kunsthandwerk", die wichtige Aufgabe, sich zu bethätigen. Von der liebevollen Pflege, die gerade ihm im Mittelalter und noch lange nach Ablauf desselben zu Theil geworden, legt der glänzende Nachlafs, der sich in den Kirchenschätzen erhalten oder in die öffentlichen und privaten Sammlungen geflüchtet hat, rühmliches Zeugnifs ab. Was an schaffenden Traditionen bis in die Werkstätten unserer Tage hinübergerettet war, hat den wirksamsten Anknüpfungspunkt gebildet für die Neuschöpfungen auf diesem in kurzer Zeit zu so grofser Produktivität gediehenen Gebiete. Und wenn die profane Kunst hier erst recht aus den dem Versiegen nahen Brunnen der kirchlichen Ueberlieferung als aus den einzigen noch vorhandenen Quellen geschöpft hat, dann ist sie vielleicht auch bald in der Lage, aus eigenem Erwerbe einen Theil jener Anleihe zurückzuzahlen.

Aber nur das kann befürwortet werden, was echt und wahr ist in Stoff und Ausführung, und um so lieber wird es adoptirt, wenn es geeignet ist, neuen Bedürfnissen entgegen zu kommen oder die Befriedigung derselben zu erleichtern.

Nach allen diesen Richtungen hin zu rathen und zu thaten, mag als eine schwierige Aufgabe erscheinen, zumal vielfach das Unkraut üppig aufgeschossen ist durch den Unverstand mancher Arbeiter und durch die Sorglosigkeit mancher Aufseher. Aber der Wunsch, den Kunstgarten Gottes wieder neu zu schmücken nach den altbewährten Regeln, beseelt wie den Klerus so die Laien. Zu Denjenigen, die als Mitarbeiter bei diesem schönen Werke berufen sind, soll das Vertrauen des Wollens und des Könnens herrschen! — Reichen wir uns also die Hände zum glücklichen Gelingen!

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die Stiftskirche zu St. Amandus in Urach.

Von Prof. Dr. Keppler.



IE ist ja kein Kunstdenkmal erster Gröfse. Und doch ist es nicht Anmafsung, wenn sie in diesem ersten Heft ein Plätzchen für sich in Anspruch nimmt und die Vielen, die auch aus der Ferne die vielgerühmte Schönheit der Natur und stille Lieblichkeit der Lage nach Urach zieht, um einige Beachtung bittet.

Was sie vor manchen sonst bevorzugten Schwestern auszeichnet, ist das, dafs wir fast lückenlos das Namensverzeichnifs nicht blofs ihrer Stifter und Pröpste, sondern auch der Meister zu geben vermögen, welche an ihr oder den vorzüglichen Werken ihrer Inneneinrichtung ihre Kunst erprobt haben. Zunächst verweben sich mit ihrem Namen zwei andere, von welchen der eine in der Geschichte von Württemberg, der andere in der Geschichte der Kunst besten Klang hat.

Nach der Landestheilung 1442 war Urach Hauptort und Residenz des einen Grafenantheils von Württemberg geworden. Hier residirte auch Graf Eberhard im Bart, der gleicherweise die Hebung Urachs wie die Förderung des religiösen Lebens sich angelegen sein liefs. Sein Baumeister war Peter von Koblenz, verfolgbar von 1479—1501, ein dem gleichzeitigen Stuttgarter Meister Albrecht Georg (1455 bis ca. 1500) ebenbürtig zur Seite stehender Architekt. Ihm verdanken wir eine ganze Reihe tüchtiger und zum Theil bedeutender Bauten; so die Stadtkirchen in Münsingen und Schwieberdingen (O.-A. Ludwigsburg) die (besonders ihrer Wandmalereien wegen) berühmte St. Peterskirche in Weilheim unter der Teck, die Kirchen in Eltingen (O.-A. Leonberg), Heutingsheim (O.-A. Ludwigsburg), dann besonders die Klosterkirche von Blaubeuren, höchst wahrscheinlich auch die Stiftskirche in Tübingen, — und endlich die St. Amanduskirche in Urach.[1]) Er erweist sich überall als ein Meister, der die Normen und Formen des gothischen Stils nicht blofs äufserlich sich angeeignet, sondern innerlich zu eigen gemacht hat und sie mit Geist und Freiheit, theilweise mit Originalität, zu handhaben versteht. Dabei ist er angeweht vom Hauch der neuen Zeit und manches in seinen Werken klingt wie die Ankündigung vom Ende einer Periode und vom Anfang einer neuen.

Graf Eberhard hatte 1478 für die Brüder des gemeinsamen Lebens (Kappenherrn genannt) ein Stift gebaut (jetzt evangel. Seminar) und liefs nun 1479 an Stelle der hölzernen Kirche eine stattliche Stiftskirche errichten. Fast 20 Jahre nahm der Bau in Anspruch; 1481 ward der Thurm begonnen. Peter von Koblenz gab der Kirche die alte basilikale Anlage mit erhöhtem Mittelschiff, mit grofsem aus dem Achteck geschlossenen Chor und einem Westthurm, dessen Untergeschofs als Vorhalle zu dienen hatte. Ueberdies zog er die Streben an den Seitenschiffen ein und gewann so beiderseits eine stattliche Reihe von Kapellen. Letztere in jener Zeit beliebte Anordnung treffen wir auch in der Stiftskirche zu Tübingen und Stuttgart (letztere von Albrecht Georg gebaut von 1436 an). Der majestätische und würdevolle Eindruck der basilikalen Anlage geht nicht verloren, auch wo sie in diese

[1]) Dafs wir so genau alle diese Werke mit dem Namen Peters zu bezeichnen vermögen, verdanken wir nicht Urkunden oder Inschriften, sondern, aufser einer auf die Amanduskirche bezüglichen Urkunde mit dem Namen des Meisters, lediglich der Erforschung der Meisterzeichen, die in unserem Lande mit viel Eifer und Scharfsinn insbesondere von Klemm betrieben wurde (vgl. Klemm „Württemb. Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750.“ Stuttgart 1882, Kohlhammer; „Württemb. Vierteljahrshefte“ 1880, S. 275 ff.). Kein Zweifel, dafs die Ausdehnung dieser Forschungen auf ganz Deutschland vielen namen- und inschriftslosen Bauten zu Geburtsjahr und Vaternamen verhelfen und der ganzen Kunstgeschichte einen positiveren historischen Grund unterbreiten könnte.

späten Formen gekleidet erscheint; ihm dankt die Amanduskirche einen entschiedenen Vorrang vor der Stiftskirche in Stuttgart, die zwar mehr bildnerischen Schmuck besitzt, deren Langhaus aber mit seiner Hallenanlage, mit seinen drei fast gleich hohen und breiten Schiffen, wenig günstig wirkt, schon weil die grofsen Dimensionen fehlen, deren eine Hallenanlage bedarf, um bedeutend zu erscheinen.

Die Westfaçade beherrscht der Thurm, im Untergeschofs in hohem Bogen geöffnet; seine drei quadratischen Geschofse haben den Schmuck des gothischen Lilienfrieses; im vierten vollzieht sich der Uebergang ins Achteck mit Schrägen, von welchen geschweifte Zierbogen mit blumiger Krönung auslaufen und die Mauerwand beleben; die beiden Achteckgeschosse haben theils kleine Rosetten, theils Mafswerköffnungen und schliefsen mit einer durchbrochenen Gallerie, die aber bereits in die Zeit des Stilverderbnisses hineinragt; so ward denn auch der Steinhelm durch einen unschönen modernen Aufsatz ersetzt. Als eigentliche Schauseite war, der Linie der Strafse entsprechend, die Südseite ausgebildet. Nebst dem mit gewölbter Vorhalle überdachten Portal und den stattlichen Mafswerkfenstern, welchen als Oberlichter tiefgekehlte, rundbogig geschlossene Fenster entsprechen, bildeten namentlich die Streben ihre besondere Zierde. Sie schlossen mit Tabernakeln für Heiligenstatuen; noch sind die Konsolen mit Fratzenköpfen und die zierlichen Füfschen der Säulen zu sehen. Statuen und Tabernakel aber wurden demolirt, wie denn überhaupt am und im ganzen Bau nicht ein einziges Bildwerk sich erhalten hat, aufser den zum Glück unerreichbaren Skulpturen der Schlufssteine. Die geköpften Streben erhielten dann ein Nothdach primitivster Art, aus plumpen Balkenstücken gezimmert und mit Ziegeln gedeckt. Es soll eine Restauration der Kirche in Aussicht genommen sein; für Wiederherstellung der Skulpturen werden Mittel nicht zu beschaffen sein, daher wird man wohl am besten thun, den einfachen Giebelabschlufs der Streben an der Nordseite auch an dieser Seite nachzubilden. Am Chor mit seinen besonders reichen Fenstern endigen die Streben in hohen Fialenthürmchen. In der Südecke zwischen Chor und Schiff ist das polygone Taufkapellchen von schlanken Verhältnissen später umgebaut worden; seine zarten Streben und dünnen Fenstermafswerke zeigen die Zierlichkeit, aber auch schon die alternde Kraftlosigkeit des spätgothischen Stils.

Betritt man das Innere, so mufs man sich Mühe geben, das über alle Beschreibung häfsliche Stuhl- und Emporenwerk nicht zu sehen, mit welchem hoffentlich eine baldige Restauration gründlich aufräumen wird. Auch der plumpe und harte Anstrich der Gewölbe und die Tünchung der Wände bringt viel Mifsklang in die Verhältnisse des Innenraums. Folgt aber das Auge den Linien des Baues selbst, schweift es durch die netzgewölbten Schiffe, gleitet es über die stattliche Reihe von Schlufssteinen mit ihren schönen Brustbildern hin, dann wieder über die Gewölbeträger der Seitenschiffe, Konsolen mit ebenso schönen Skulpturen, dringt es durch die tiefgekehlten Arkadenbögen, an den achteckigen, mit Halbsäulchen besetzten kräftigen Pfeilern vorbei in die ebenfalls gewölbten kleineren Räume der Seitenkapellen und der zierlichen Taufkapelle, verliert es sich endlich in der lichtverklärten himmelanstrebenden, von zartem Rippennetz überwobenen Chorhalle, — so fühlt es in hohem Grade sich befriedigt und es gibt sich gerne der Zauberkraft hin, welche einem wahrhaft grofsen Kunstwerk innewohnt. Die Mannigfaltigkeit des Innenbildes hat einigen Eintrag gelitten durch den Abbruch des zwischen den Chorbogen und die östlichsten Pfeiler eingespannten Lettners, dessen sehr starke Rippenanfänge noch zu sehen sind, sammt dem vermauerten Pförtchen, das den Zugang bildete. Unserm Auge mag der Lettner zunächst als Störung erscheinen; aber abgesehen

davon, dafs er für den psallirenden Chor Bedürfnifs und Wohlthat war, mufs auch auf die architektonische Wichtigkeit dieses Zwischenbaues hingewiesen werden, der schöne perspektivische Durchblicke in den Chor gewährt und den Eindruck der Chorhalle nicht schädigt, sondern steigert, indem er durch seine stark gezogene Quer- und Trennungslinie die Höhe des Chores zum Bewufstsein bringt und seinen Abschlufs dem Auge ferner rückt. An der Westseite der zwei Lettnerpfeiler sind hübsche Konsolensäulchen angebracht, welche einst Statuen trugen; an der Konsole links hält ein Engel ein zierlich gerolltes Spruchband mit den Worten: „wer ist die die hier fuir gat canti VI. cap." alte Uebersetzung des: „quae est ista, quae progreditur" (quasi aurora consurgens; cant. 6, 9); die Konsole trug also eine Statue der hl. Jungfrau; an der anderen Konsole verschlingt sich über einer Lage zu einem hübschen Kranz geordneter Feigen oder Birnen das Spruchband mit schönem Laubwerk und zeigt die Inschrift: „sanctus amandus hujus ecclesiae patronus 1520."

Was die Ausstattung der Kirche anlangt, so ist die Gewölbebemalung der Schiffe eines Blickes werth; sie stammt zwar erst von 1588, hat aber durchaus gothische Art und im Ganzen guten Charakter, nur ist sie zu schwer und plump. Erstaunlich, fast möchte man sagen ergreifend ist es, wie an den Nordwänden der Seitenkapellen die alten Konsekrationskreuze durch die vielen Schichten von Tünche mit mächtiger Farbenkraft durchleuchten. Es sind aber noch drei Kunstwerke ersten Ranges, die in dieser Kirche die Aufmerksamkeit beanspruchen.

In der Taufkapelle steht ein achteckiger T a u f s t e i n mit der Inschrift am obern Rande: „exstructum anno virginei partus 1518 pridie Kalendas Majas per me christophorum statovarium (statuarium, Bildhauer) civem urach(en)sem." Meister Christoph durfte mit Selbstbewufstsein seinen Namen hier anschreiben, denn der ornamentale und figürliche Schmuck erweist ihn als wahren Künstler. Von dem sternförmigen Fufs aus schlingt sich tief unterschafftes Geäste um den Kessel, oben acht ziemlich stark vertiefte Nischen mit Prophetenbrustbildern umrahmend. Moses, David, Josua, Jonas, Isaias treten uns da entgegen in kleinem, aber imponirendem Bilde, mit Köpfen voll geistigen Adels und Lebens; da ist nicht mehr blofs steinerner Zierrat, da sind geistige Persönlichkeiten, gleichsam ununterbrochen damit beschäftigt, das grofse Sakrament des Neuen Bundes zu überdenken und zu verherrlichen.

Vielleicht gehört demselben Meister an die steinerne K a n z e l. Sie ruht auf gewundener, von fünf Pfeilerchen umstellter Säule; die Statuetten dieses Unterbaues fehlen. An der Kanzelbrüstung vier Nischen mit Hochreliefs der am Pult sitzenden vier abdländischen Kirchenlehrer, Gestalten, welche nicht ganz zu der persönlichen Freiheit und Bedeutung jener Propheten herausgearbeitet, aber immerhin tüchtig sind. Eine viel schmalere fünfte Nische gegen den Pfeiler hin zeigt aber eine stehende Figur im langen Talar, das Doktorbarett auf dem Haupte, in der einen Hand ein Buch, mit der andern agirend. Was das für ein Lehrmeister ist, sagt die Unterschrift: „can § pisiẽ § gerson" = cancellarius parisiensis Gerson. Wir entnehmen daraus, welche Verehrung für Gerson die Brüder des gemeinsamen Lebens beseelte; sie räumen ihm einen Platz ein da, wo sonst nur Zutritt hatten die Verfasser der Urkunde der frohen Botschaft und deren vorzüglichste Verkündiger und nebst Christus dem Herrn selbst noch jene Jungfrau, welche das Wort gebar und als „sedes sapientiae" zu preisen ist. Freilich ist ein Rangunterschied zwischen ihm und jenen vier Heiligen unverkennbar zum Ausdruck gebracht durch die Anweisung des Platzes und die Verschiedenheit der Haltung. Auch sind jene Brüder weit entfernt gewesen, selbstmächtig an Gerson eine Kanonisation vorzunehmen, wie in manchen Büchern zu lesen

steht.[1]) Irrthümlich las man nämlich das erste Wort der obigen Unterschrift „san" = sanctus, aber sowohl die genaue Betrachtung des ersten Buchstabens als namentlich auch die Stellung des Wortes vor „parisiensis" erhebt über allen Zweifel, dafs nur die obige Lesart richtig sein kann. Die Kanzel hat noch das Eigenthümliche, dafs sie auffallend niedrig ist; man fühlte im XVII. Jahrhundert das Bedürfnifs einer Erhöhung; anstatt aber etwa den Fufs auf einen höheren Sockel zu stellen, wagte man die Brüstung zu erhöhen und sich in einen plastischen Wettstreit mit dem Meister der Kanzel einzulassen, der Aufsatz wurde mit kleineren Nischen, die Symbole der Evangelisten enthaltend, ausgestattet, der Kanzelboden erhöht. Nichts lehrreicher und erheiternder als dieses Kunstturnier des XV. und XVII. Jahrhunderts! Dort das scharfe Instrument, von starker Hand und wuchtigem Hammer geleitet, den Stein durch die Uebermacht des Geistes bezwingend und die Materie zum Bilde des Geistigen nöthigend; hier ein stumpfer Meifsel, von entnervter Hand geführt, auf dem Stein herumkratzend und unfähig, ihm etwas anderes zu entlocken als eben wieder kalten Stein. Viel tüchtiger ist das hölzerne Kanzeldach von 1632, das in drei Etagen mit vielen Figürchen thurmförmig sich aufbaut.

Als drittes Meisterwerk reiht sich an der Betstuhl des Grafen Eberhard[2]), aus Eichenholz, schon 1472 gefertigt. Er hat an reicher Ausstattung nur noch ein würdiges Gegenstück im Lande: den Abtstuhl in Maulbronn. Die gothische Zierkunst umwebt und umrankt hier eine kräftige Konstruktion mit ihren feinen und geistvollen Gebilden. Der Stuhl besteht aus zwei auf gemeinsamem Suppedaneum verbundenen Theilen, dem Betpult mit (dem jetzt fehlenden) Knieschemel und der tiefen Sitz- und Stehnische, durch zwei Seitenwangen und das Dorsal gebildet und von reichem Baldachin mit luftigem Thürmchen bekrönt. Das Betpult hat sehr kräftige, an der Seite mit geschnittenem Laubwerk verzierte, oben mit kräftigem Blattwerk schliefsende Wangen. Die vordere Brüstung schmückt ein Relief: die Verspottung Noe's durch Cham; Noe liegt unter einem Weinstock und wird von einem seiner Söhne zugedeckt, während Cham auf der Seite seinem frevlen Spott die Zügel schiefsen läfst; die Gestalt des letzteren mit seinem tölpelhaften Lachen hat etwas Drolliges an sich. Man wollte die Wahl des Gegenstandes auf eine bufsfertige Erinnerung des frommen Grafen an seine etwas wilde Jugend zurückführen; aber wir begegnen dieser Scene auch an den Chorstühlen von Maulbronn und Herrenberg[3]), und Weinlaub und Weinstock sind auch sonst das Lieblingsornament für derartiges Gestühl. Die hohen Seitenwangen der Rückwand sind innen und aufsen mit Reliefs: St. Petrus, Madonna und Barbara und geschnitztem Laubwerk reich ausgestattet; theilweise ist dieses Laubwerk auch durchbrochen, wodurch man zu der seltsamen Vermuthung kam, der Stuhl sei ein Beichtstuhl.[4]) Auf der Rückwand Spruchband mit dem Wahlspruch des Grafen: „Attempto"; darunter die Inschrift: „Eberhardus Comes de Wirtemberg et de Monte Pelligardo (Mömpelgard) 1472". Die Krönung, gebildet aus krabbenbesetzten, reichgefüllten Wimpergbögen und Fialen wölbt sich über die Nische heraus und vom ebenen Dach des Baldachins aus schwingt sich noch ein vierseitiges, von Streben mit Schwibbögen flankirtes Thürmchen mit achtseitiger durchbrochener Pyramide kühn und fröhlich auf; in der Thurmnische

[1]) Vergl. „Württemb. Vierteljahrsh." 1878, S. 127 ff.; der Irrthum ist auch in die neueste Auflage von Otte's „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" I, S. 299 übergegangen.

[2]) Abbildung bei Heideloff „Ornamentik" Heft 4, mit Details. Schöne Photographie v. Sinner in Tübingen.

[3]) Die symbol. Beziehung auf Christus ist bekannt (vergl. August. de civ. dei l. XVI. c. II).

[4]) So wird er genannt in den „Württemb. Vierteljahrsheften" 1878, S. 128.

stehen zwei Engel mit dem württemb. Wappen. Zu bemerken ist noch, dafs die rechte Seite des Stuhles ohne alles Ornament, die Rückseite dagegen mit drei Konsolen für Statuen bedacht ist; am ursprünglichen Standort (jetzt steht er an der Chorabschlufswand) mufs er also rechts an die Wand gestofsen haben, von der Rückseite freigestanden sein. Niemand wird leugnen, dafs das ein schönes Erinnerungszeichen an den edlen und frommen Fürsten sei, welcher mehr von diesem Betstuhl als vom Thronstuhl aus sein Land regierte.

Nennen wir noch den geschnitzten Sakristeischrank von 1506, der mit seinen fein ornamentirten Aufsen- und Innenthüren und mit seinem trefflichen alten Beschläg die ganze Sakristei dekorirt, so haben wir auf die Hauptschönheiten der Kirche hingewiesen. Und der Zweck dieser Zeilen ist erreicht, wenn sie der Kirche und ihren Kunstdenkmälern manchen Freund zuführen. Der schöne Bau, der wohl die Milde und Weichheit, nicht aber die alternde Schwäche des spätgothischen Stils zum Ausdruck bringt, dessen poröses Gestein sich in ein ehrwürdiges Patina-Gewand gekleidet hat, wird dann Weiteres und Besseres mit Jedem sprechen, der sich mit ihm in ein Gespräch einläfst; der Baumeister Peter von Koblenz, der Bildhauer Christoph von Urach und der edle Graf Eberhard wird sich ihm bald zugesellen und in dieser trefflichen Gesellschaft wird er seinen Rundgang in der Kirche machen und Stunden wahrer geistiger Erholung geniefsen können. Dann wird er zum Schlusse noch den St. Christophbrunnen auf dem Markt aufsuchen, den Peters und Christophs vereinte Kraft geschaffen und mit einer Masse kleiner Statuetten, darunter auch Peters eigenes Bildnifs, ausgestattet hat, und Urach wird ihm eine schöne Erinnerung bleiben.

Ein Diptychon des X. Jahrhunderts.

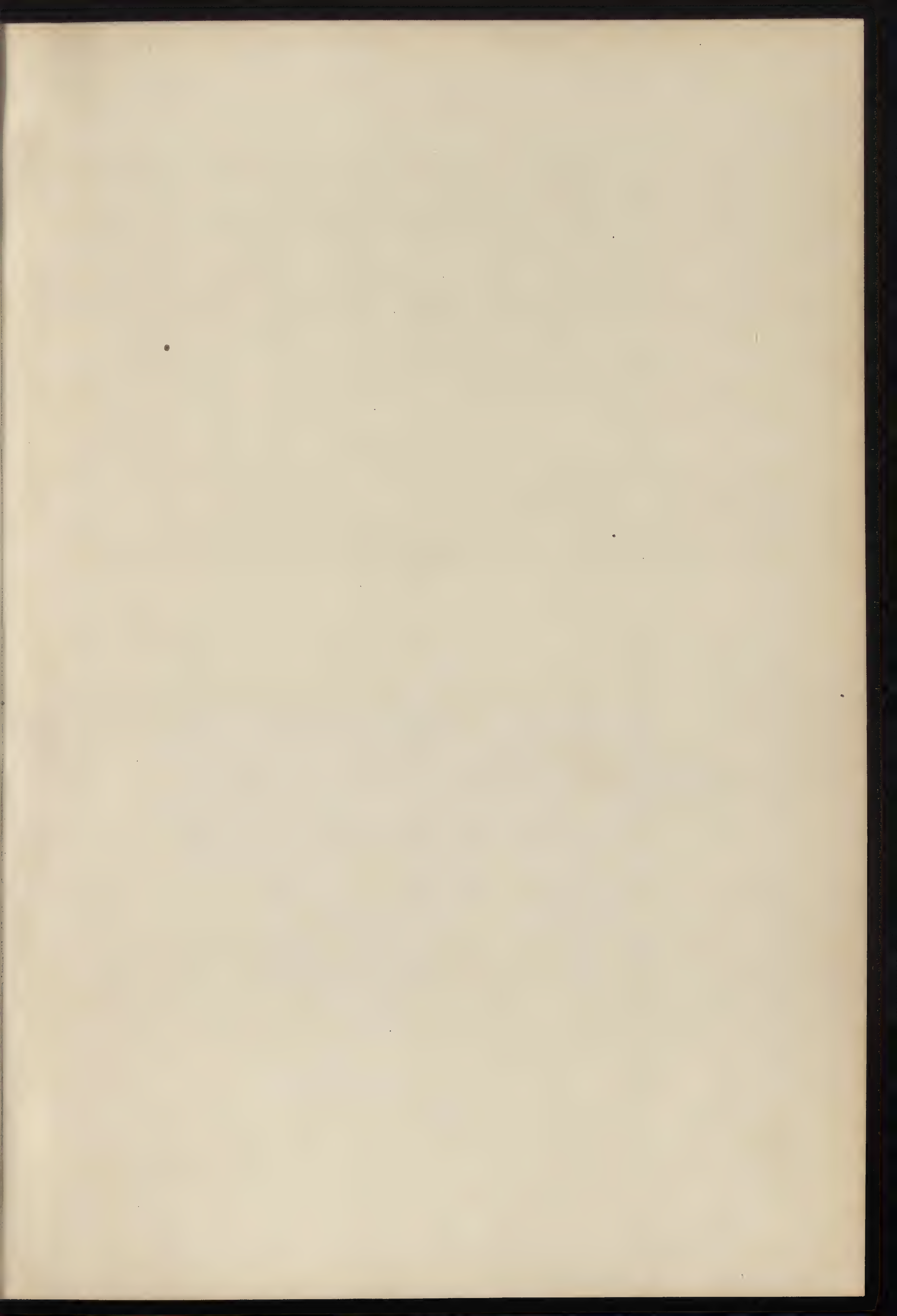
Mit Abbildung (Tafel I und II).



Wie die Sprachen der Kulturvölker eine ganze Reihe von Wandlungen durchzumachen hatten, ehe sie zu einer gleichmäfsigen Ausbildung und einheitlichen Vollendung gelangten, so auch durchläuft auf dem Gebiete der Kunst das Darstellungsvermögen eine ganze Folge von Abstufungen. Nun wird man zwar im Leben von einer entwickelten Ausdrucksweise nicht willkürlich zu den rauhen Tönen und den harten Formen längst entschwundener Zeiten zurückgreifen dürfen. Wer aber das Werden, die stetig sich durchdringende Gestaltung auf dem Gebiete des geistigen Lebens und der Kunst insbesondere aufsteigend verfolgt, mufs bei ernster Betrachtung dieser Vorgänge gar oft von unvollendeten Versuchen, von Uebergängen voll heftiger, leidenschaftlicher Bewegung sich mehr angezogen fühlen, als von so manchen ebenmäfsigen Gebilden, die in ihrer abgeklärten Ruhe dem sanft strömenden Gewässer gleichen und nicht mehr ahnen lassen, welche felszerrissenen Schluchten der Flufs in seinen Anfängen tosend durcheilte.

Gar häufig wird mit dem Begriff des Kunstwerks ohne Weiteres die Vorstellung von vollendeter Schönheit verknüpft. Man findet sich dann auch gestofsen, wenn namentlich ältere Kunstgebilde nicht den geläufigen Vorstellungen der Zeit entsprechen: man sieht dann nur Härten, Verzeichnungen, Uebertreibungen, die Körperformen sind nicht sorgfältig beobachtet, Verkürzungen nicht gewahrt, die Vertheilung im Raum wirkt nicht wie bei dem Vorgange selbst, und was all' der Einreden mehr sind, die man oft genug im Angesicht namentlich mittelalterlicher Kunstwerke vernehmen kann.

Demgegenüber ist immer wieder zu betonen, dafs die Form doch nur der Träger des Gedankens ist, dafs aber die äufsere Erscheinung über den inneren Werth der Darstellung nicht unbedingt entscheidet. Wie eine schöne Gestalt die geistigen Vorzüge eines Menschen nicht

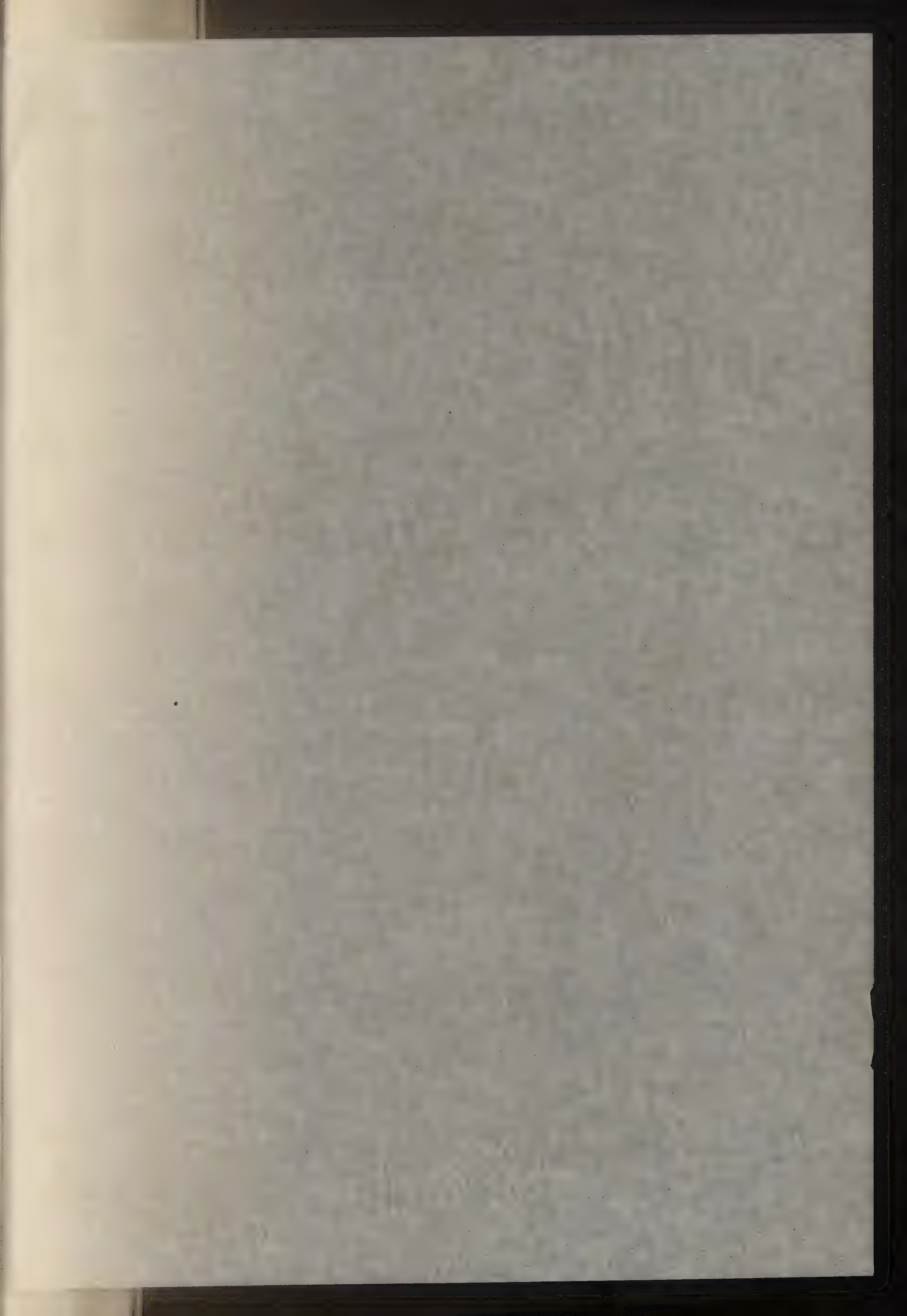


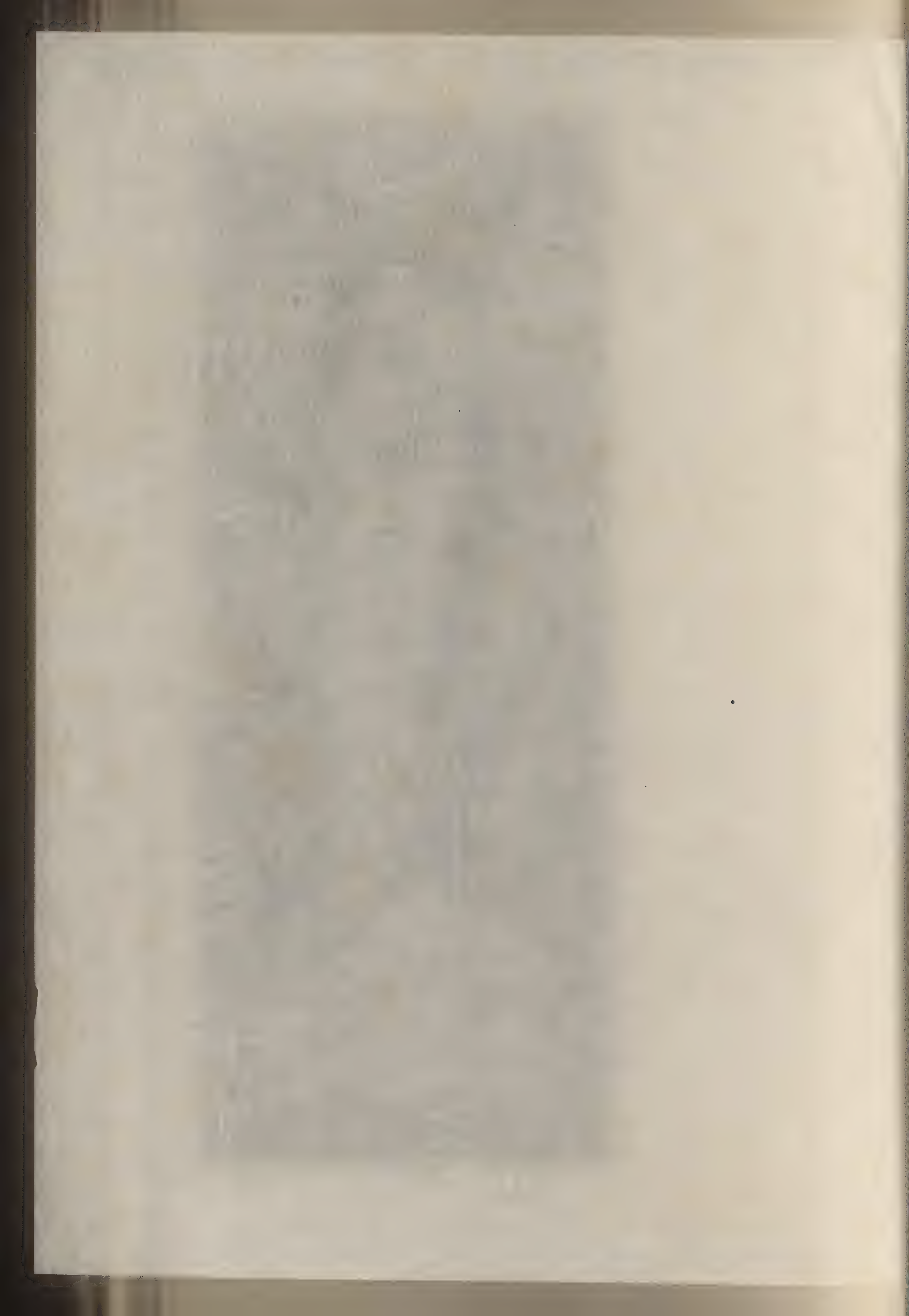


Diptychon des X. Jahrhunderts.

MOSES. Elfenbein. H. 0,235. Br. 0,100.

(Im Besitz des Herrn Dr. ALB. FIGDOR in Wien.)



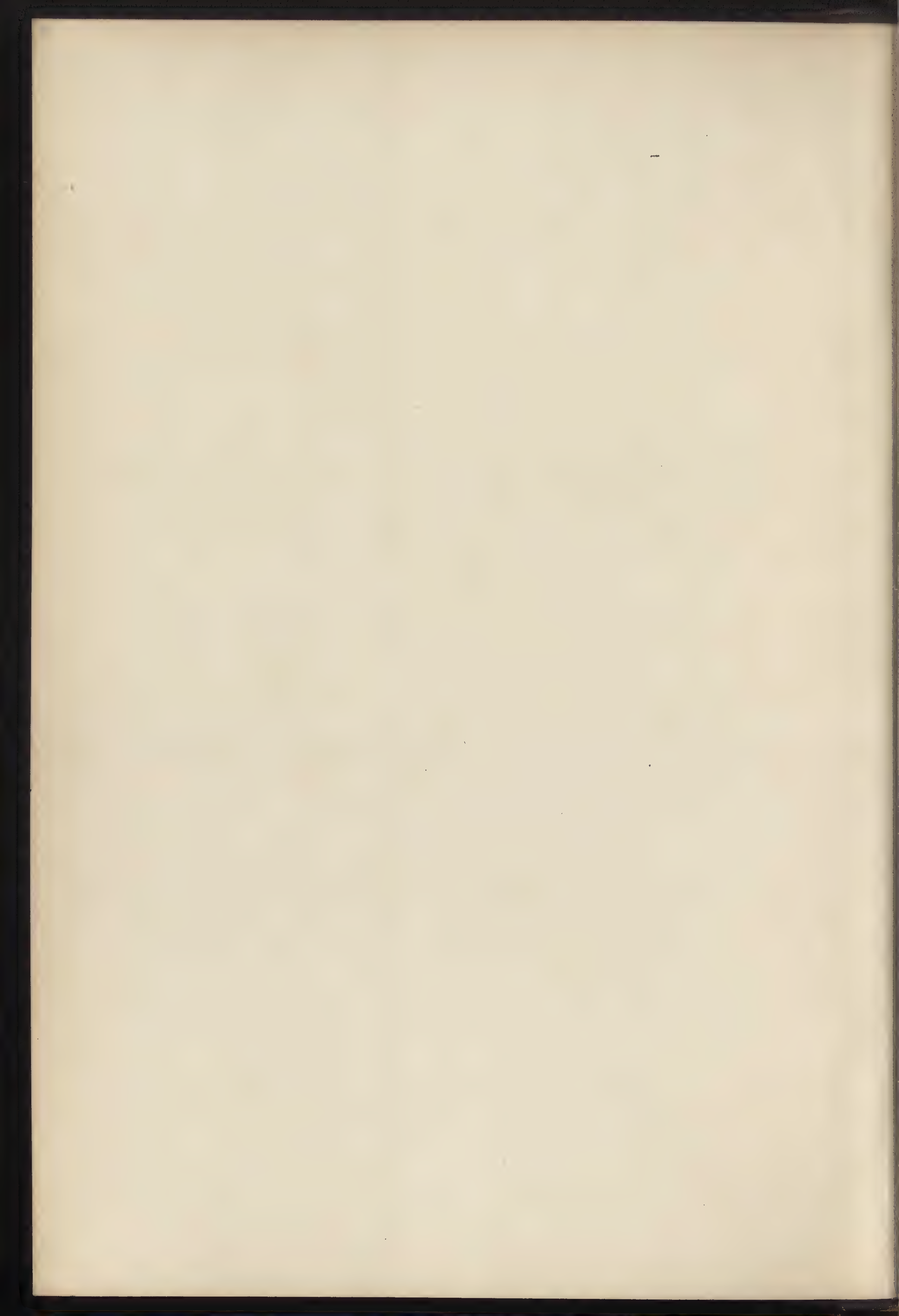




Diptychon des X. Jahrhunderts.

THOMAS. Elfenbein. H. 0,235. Br. 0,100.

(Im Besitz des Herrn Dr. ALB. FIGDOR in Wien.)



versichert, so hängt die Bedeutung einer Kunstleistung nicht von einer gefälligen, geglätteten Darstellungsweise ab. Unter rauher, stacheliger Schale liegt auch hier häufig ein gehaltvoller Kern. Leicht kommt über dem Ringen nach dem Ausdruck die Darstellung zu kurz; das ist zumeist in den Zeiten tiefgreifender Uebergänge der Fall, wo der innere Sinn der Handfertigkeit und der schulmäfsigen Uebung vorauseilt, aber im stürmischen Drang das Werk in's Leben setzt, gleichviel ob es ungefüge und rauh ist. Solchen Leistungen haftet etwas von frischer Waldesluft, von unerschöpfter Lebenskraft an, während formvollendete Gebilde durchweg bekunden, dafs die Höhe der Entwickelung erreicht, ja die Richtung vielleicht schon im Niedergehen begriffen ist.

Es gilt darum bei der Beurtheilung von Kunstwerken vor allem, über das Aeufsere und Zufällige hinaus dem tieferen Sinne des Gebildes sich zu nähern. Treffen wir auf einen Kern, der als markige Frucht einen Gedanken, eine tiefe Empfindung verkosten läfst, so mögen wir uns leicht mit der rauhen Aufsenseite versöhnen. Wir sind es aber der Zeit und jenen schlichten Künstlern schuldig, zum mindesten auf die rauhen Laute ihrer Sprache zu achten und nicht gleichgiltig oder selbstzufrieden an jenen ehrwürdigen Gebilden vorüberzugehen, welche die Zeugen einer schaffensfreudigen, glaubensstarken Vergangenheit und die Grundpfeiler aller späteren Kunstentwickelung sind.

Diese Erwägungen dürften geeignet sein als Einleitung zu einigen Mittheilungen über die frühmittelalterlichen Elfenbein - Bildwerke zu dienen, welche hierbei abgebildet sind. Was übrigens zunächst mit Rücksicht auf einen besonderen Fall gesagt ist, verdient füglich an der Spitze unserer neuen Zeitschrift überhaupt als leitender Gesichtspunkt betont und festgehalten zu werden. Das Verständnifs für unsere alten christlichen Kunstwerke ist vielfach erst noch zu pflanzen; das Verständnifs aber wird erst durch wahre Werthschätzung, vertiefte Betrachtung und eifrige Beschäftigung mit der alten Kunst begründet.

Die beiden Elfenbein-Tafeln gehören dermalen der reichen Kunst-Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien an. In der Mitte der siebenziger Jahre waren dieselben mir längere Zeit vertraut, um womöglich deren Erwerbung durch eine unserer öffentlichen Sammlungen zu vermitteln; allein es wollte nicht gelingen. Die Angelegenheiten der Berliner Museen befanden sich damals noch in anderen Händen, und so gelangten die herrlichen Stücke nach Wien, nachdem sie durch Erbtheilung aus dem Besitz von Herm. Jos. Dietz in Koblenz auf dessen Tochter, die Wittwe des Professors Dr. Jak. Clemens übergegangen waren. Die frühere Herkunft läfst sich über den Besitz von Dietz hinaus leider nicht verfolgen. Dietz, der durch seine Beziehungen zu Clemens Brentano und dem Kreis der rheinischen Kunstfreunde bekannt ist, hatte nach der Zertrümmerung des alten Besitzes zu Anfang des Jahrhunderts, gleich den Brüdern Boisserée und so manchen anderen, mit richtigem Sinn sich der Erwerbung alter Kunstwerke aus dem nächstliegenden Gebiete zugewandt und eine grofse Anzahl werthvoller Gemälde und sonstiger Kunstgebilde in seiner Hand vereinigt. Zu den Erwerbungen dieser Art gehörten denn auch unsere Elfenbein-Tafeln. In wie weit es richtig ist, dafs sie aus der Moselgegend stammen sollen, weifs ich nicht; ich habe es zur Zeit in der Familie so gehört und gebe es mit allem Vorbehalt wieder. Eine genauere Angabe habe ich nie vernommen, halte es aber nicht für gleichgültig, dafs ihr Ursprung nach der westlichen Grenze von Deutschland hin verlegt ward. Sie waren ehemals, wie die Spuren von Beschlägen und Nägeln daran beweisen, durch Metallbänder mit einander vereinigt, so dafs die bearbeiteten Flächen die Aufsenseiten bildeten, während auf der glatten Innenfläche Pergamentstreifen mit den Namen von Stiftern und Wohlthätern befestigt waren. Beim heiligen Opfer hatte das faltbare Tafelpaar, daher auch Diptychon genannt, seine Stelle auf dem Altar, wo während des Kanons die Namen der um die Kirche oder das Kloster verdienten Personen daraus abgelesen und entweder in den Gebeten für die Lebenden oder die Verstorbenen eingeschaltet wurden. Diese Bestimmung mufs unseren Tafeln zuerkannt werden; die erwähnten Spuren ihrer Verbindung unter einander sprechen bestimmt dafür. Damit ist aber auch bereits festgestellt, dafs ihre Entstehung in jene Zeit zu setzen ist, wo überhaupt der Gebrauch der Diptychen in diesem Sinne noch bestand. Schon um die Mitte des XI. Jahrhunderts ist in dieser Richtung eine Aenderung eingetreten, so dafs die Entstehung unseres Diptychons unter allen Umständen vor

diesen Zeitpunkt zu setzen ist. Sein Ursprung reicht indefs weiter zurück, wie schon bei jener Gelegenheit festgestellt wurde, als es 1876 bei der kunsthistorischen Ausstellung[1]) zu Köln zum erstenmal einem gröfseren Kreise zugängig und nach Gebühr gewürdigt wurde. Die Annahme, dafs das Werk dem X. Jahrhundert entstamme, blieb unwidersprochen und hat sich seitdem namentlich durch das Urtheil von A. Springer befestigt. Gleich bei der Ausstellung in Köln hatten die Stücke seine Aufmerksamkeit erregt, und über Jahre hin bewahrte er ihnen in der Erinnerung eine hervorragende Stelle. Als er 1884 in der „Westdeutschen Zeitschrift" Seite 201 ff. seine bahnbrechende Studie über „Die deutsche Kunst im X. Jahrhundert" veröffentlichte, reihte er sie den Werken von entscheidender Bedeutung ein (S. 208) mit dem Bedauern freilich, dass die beiden Tafeln, die er damals noch in Koblenz vermuthete, weder durch Abgufs[2]), noch durch Photographie weiteren Kreisen zugängig geworden seien. Springer fafste damals schon die Bedeutung, entgegen dem Katalog der Ausstellung, richtig als „Moses mit den Gesetztafeln und dem ungläubigen Thomas". Er bemerkt dazu weiter:

„Es sind in mancher Beziehung primitive Werke. Die überlieferten Typen werden nicht richtig verstanden (?), die Proportion arg mifshandelt. Einzelne Züge aber offenbaren eine merkwürdige, naturwahre, frische lebendige Auffassung, so z. B. der Thomas, welcher sich auf die Fufsspitzen stellt, um mit der Hand an die Brust des höherstehenden Christus zu reichen, dann Christus selbst, welcher den einen Arm um den Kopf legt, mit dem anderen den Mantel von den Wundmalen wegschiebt."

In neuer Auflage seiner „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (1886 Bd. I, S. 125) kehrt Springer mit besonderer Vorliebe zu unserem Diptychon zurück, von dem er inzwischen durch mich Abgufs erhalten hatte und danach eine Abbildung des Thomas (S. 126, Fig. 15) gibt. Er bemerkte, dafs eben dieses Stück geeignet gewesen, die gangbaren Anschauungen über die Kunst des X. Jahrhunderts „wirksam" zu berichtigen, wonach dieselbe wesentlich von byzantinischen Einflüssen sei getragen worden. Er fährt dann fort:

„Dafs dasselbe dem X. Jahrhundert angehörte, beweist der Charakter der Beischriften, die Natur des Randornamentes; dafs es deutschen Kunstkreisen zufällt, deutet die Verwandtschaft mit gleichzeitigen deutschen Miniaturen (Egbertkodex in Trier) an. Die eine Tafel stellt den ungläubigen Thomas dar, welcher das Wundmal Christi berührt, die andere führt uns Moses vor die Augen, welcher von der Hand Gottes die Gesetztafel empfängt. Christus steht auf einem architektonisch gegliederten Sockel, hat den einen Arm um den Kopf gelegt und den Mantel von der Brust weggeschoben. Der tieferstehende Thomas, vom Rücken gesehen, streckt sich gewaltsam, um das Wundmal mit der Hand zu erreichen. Eine ähnliche Dehnung der Gestalt beobachten wir auch bei Moses, der mehr in das Profil gestellt, beide Arme emporhebt und die Gesetztafel fafst. Das Relief ist beinahe zur halben Rundung herausgearbeitet, der Mantel des Thomas straff gespannt, zeigt nur wenige Falten, das Untergewand dagegen wie der Rock Christi fällt in geraden Falten herab. Lange Finger und Zehen, hagere Arme, starke Köpfe und breite Nasen, zu Büscheln geordnetes Haar bilden weitere Merkmale der Tafeln, welche einen derben, aber gesunden Naturalismus bekunden, und gewifs, als noch das Goldornament[3]) an den Säumen und auf den Mantelflächen glänzte, ein prächtiges Aussehen besafsen." Zu der zweiten Darstellung bemerkt Springer noch S. 154:[3]) „Auf der Mosestafel steht der Führer der Israeliten auf einem Steinblocke, die Aermel des Untergewandes haben sich durch die Bewegung zurückgeschoben und zeigen die Arme bis zum Ellbogen entblöfst. Die Hand Gott

[1]) Der Katalog der Ausstellung führt die beiden Stücke S. 143 folgendermafsen auf: 1377. Elfenbeinrelief, 0,23½ h. 0,10 br. mit Akanthusblatteinfassung. Zwischen zwei durch einen Rundbogen verbundenen Säulen mit antikisirenden Kapitälen unter einem Rundbogen steht auf einem durchbrochenen Säulenschafte Christus, dem Thomas die Seitenwunde untersucht (sic!), worauf die darüber eingegrabene Inschrift: „Infer digitum etc." hinweist. Die Gewänder von beiden im edelsten Naturalismus gehaltenen Figuren sind durch eingestochene Dessins gemustert. 10. J. [Bes.] Wwe. Prof. Clemens zu Koblenz.

1378. Elfenbeinrelief, Pendant zum vorigen, ebenfalls von Akanthusblättern umrahmt und auf einem Berge zwischen zwei gewundenen und durchbrochenen, durch einen Spitzgiebel verbundenen Säulen in reich gemustertem Mantel einen Propheten darstellend, dem eine aus den Wolken reichende Hand zwei Tafeln darbietet, die oberste mit der Inschrift Moyses. 10. J. [Bes.] dies.

[2]) Das Römisch-Germanische Museum zu Mainz befand sich schon seit 10 Jahren im Besitz von Formen und vermittelte, später wenigstens, auch Abgüsse danach.

[3]) Nach meiner Erinnerung waren Spuren von theilweiser Vergoldung nicht mehr erhalten. Da auch der Katalog der Kölner kunsthistor. Ausstellung davon nichts erwähnt, während diese so wichtige Besonderheit sonst sorgfältig verzeichnet wird, so gründet sich Springer's Aeufserung wohl auf einfache Annahme, die allerdings durch die Bemalung gleichzeitiger Elfenbein.

Vaters, von einem Nimbus umgeben, besitzt die doppelte Gröfse der Hände Moses. Da die Gestalt des letzteren das Feld nicht ausfüllt, so wird sie von zwei gewundenen Säulen eingerahmt, welche einen mit dem Zahnschnitt geschmückten Giebel tragen. Zu beiden Seiten des Giebels werden zwei geflügelte Engelsköpfe, recht derb in den Formen, sichtbar. Wahrscheinlich waren die Windungen der Säulenstämme ursprünglich mit Schmelzwerk[1]) ausgefüllt."

Fügen wir noch eine allgemeine Bemerkung Springer's zur Schilderung jener Zeit und ihrer Gebilde bei. Er sagt (S. 128):

„Die Empfindungsweise der Menschen in der karolingisch-ottonischen Periode zeichnet sich mehr durch Stärke als durch Reichthum aus, neigte zu einem unumwunden kräftigen Ausdrucke und gab heftigen Bewegungen freien Spielraum. Den Wiederschein davon erblicken wir deutlich in der Kunst."

Mit diesem Zeugnifs eines klassischen, ja wohl des berufensten Beurtheilers darf das Alter, der Inhalt, die Eigenart und die Stellung unseres Kunstwerks zu seiner Zeit im Ganzen als ausreichend bestimmt erachtet werden. Wenn nun zum erstenmal beide Darstellungen hier neben einander abgebildet erscheinen, so lassen die bemerkten Einzelheiten sich verfolgen und weitere Erwägungen geeigneter Weise daran anknüpfen.

Inhaltlich bleibt zu ergänzen, dafs auf der zweiten, dem Moses dargereichten Tafel die Buchstaben F A stehen. In Verbindung mit der Inschrift der ersten Tafel haben wir demnach zu lesen MOISES FA[MVLVS]. Es ist jene Bezeichnung womit Moses als der treue Diener Gottes im eminenten Sinne von der heiligen Schrift[2]) stehend bezeichnet wird.

Die Legende auf der Tafel mit Thomas enthält die Worte: INFER DIGITVM TVVM HVC ET NOLI [ESSE INCREDVLVS] nach Joan. 21, 27 in zusammengezogener Form.[3])

Unter den von Springer bemerkten Eigenthümlichkeiten dürfte die Gesichtsbildung der Hauptpersonen eine ganz besondere Beachtung verdienen. Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrückten Nasenbein und der aufgestülpten Nase geben den Gesichtern einen derben, gewaltthätigen Zug. Dazu kommt der auf Backen, Kinn und Lippen scharf getheilte, strigulirte Bart; endlich das in langen Strähnen herabfallende Haar: lauter Eigenthümlichkeiten, die unmittelbar aus der Natur, von Menschen jener Zeit herübergenommen sind, während in den Engelsköpfen auf der Mosestafel ein ganz fremder Gesichtstypus und andere Haartracht erscheint, die aus der Nachahmung älterer, antikisirender Vorbilder sich erklären.

In der Behandlung der Zierstreifen an den Rändern möchte man fast an verschiedene Hände denken, wenn nicht in dem einen Falle ein Vorbild gedient hat, während auf der Mosestafel jenes krautige, unklare Blattwerk eigene Erfindung sein dürfte, eine Art des Ornaments, die übrigens in plastischen Werken jener Zeit mehrfach vorkommt.

Sehr bezeichnend ist der Umstand, dafs die Gewänder mit verschiedenen Musterungen verziert sind. Der Verfertiger unserer Tafeln sah offenbar gemusterte Stoffe byzantinischen Ursprungs mehrfach vor sich und suchte die Wirkung der reichen Farben und goldgeschmückten Flachmuster der Kirchengewänder in seiner Weise in Elfenbeinschnitzerei zu übertragen. Alles Hinweise, aus welchen Quellen und Anregungen diese auf deutschem Boden entstandenen Zeugen frühmittelalterlicher Kunstbestrebungen entstanden sind.

Wenn vorhin bemerkt worden, dafs zu den Bildern unserer Tafeln die Zeitgenossen in ihrer körperlichen Erscheinung gewissermafsen Modell

skulpturen, wie der berühmte Echternacher Kodex zu Gotha (Otte u. Quast „Zeitschrift für christliche Archäologie II, Seite 249) beweist, genügend unterstützt ist.

[Auch ich habe sie bei ihrer Beschreibung für den Katalog der Kölner Ausstellung und später wiederholt auf das Genaueste untersucht und nicht die Spur von Farbenresten an ihnen bemerkt. D. H.]

1) Bestimmte Anhaltspunkte hierfür lassen sich kaum nachweisen; ebensowenig erhellt eine solche Anordnung aus anderen Beispielen. Ich möchte vielmehr glauben, dafs in der schraubenförmigen Unterhöhlung des Säulenschaftes eine mifsverstandene Nachahmung jener gewundenen Säulenform vorliegt, die in der spätrömischen Kunst, bei Sarkophagen namentlich und auch in Gebilden der Kleinkunst, vielfach vorkommt und die Lust des im Drechseln offenbar nicht ungeübten Verfertigers unserer Elfenbeintafeln herausforderte, mit seinen Fertigkeiten im bildsamen Elfenbein ähnliches herzustellen.

2) Vergl. u. a. Jos. 8, 31 sicut praeceperat Moyses famulus Domini. — Hebr. 3,5 Moyses . . fidelis . . in . . domo ejus, tanquam famulus.

3) Vollständig: Infer digitum tuum huc, et vide manus meas, et affer manum tuam, et mitte in latus meum: et noli esse incredulus, sed fidelis.

gestanden haben, so klingen in den Typen von Moses, Thomas und Christus nicht minder jene Züge an, die uns aus dem geistigen Leben des Frühmittelalters in den Sprachdenkmälern der Zeit, u. a. in dem „Heljand", überliefert sind. Deutsche Innigkeit und Rauhheit treffen darin zusammen, wo das Verhältnifs des Königs zu den Gefolgsleuten auf Christus und seine Jünger übertragen wird. Wir sehen sie nahen „dem trauten Christ, die er sich zum Geleit erwählt", und sie folgen ihm in Lehen- und Diensttreue ergeben. Wenn Christus sich auf unserer Tafel zu Thomas herabbeugt, möchten dazu die Worte stimmen „ . . er sah lang [ihn] an mit dem sanften Muth und holdem Herzen. Und als er den heiligen Mund erschlofs, flofs herrlich seine Rede hin". In Thomas aber sehen wir aus dem „Wehrvolk" einen der „muthstarrigen Männer, die die Macht Gottes nicht erkennen wollen", der bisher wider „seine Kraft, die grofse, kämpfte mit Worten". Ihn aber erfüllte das Wort des Herrn „mit stechendem Schmerz"; er reckt sich empor, macht mit der Linken die Seite des Herrn frei und legt seine Rechte in die Wunde „dem allwaltenden König. In der Seele da dankbar, ihn sehend mit Augen . . anerkennend das Wunderzeichen". Wenn auch die Erzählung von Thomas in den erhaltenen Theilen des „Heljand" selbst fehlt, so wird unsere Vorstellung doch durch eine Menge von Anklängen unterstützt: es ist eben derselbe Geist, der in der bildenden wie in der dichtenden Kunst sich uns offenbart.

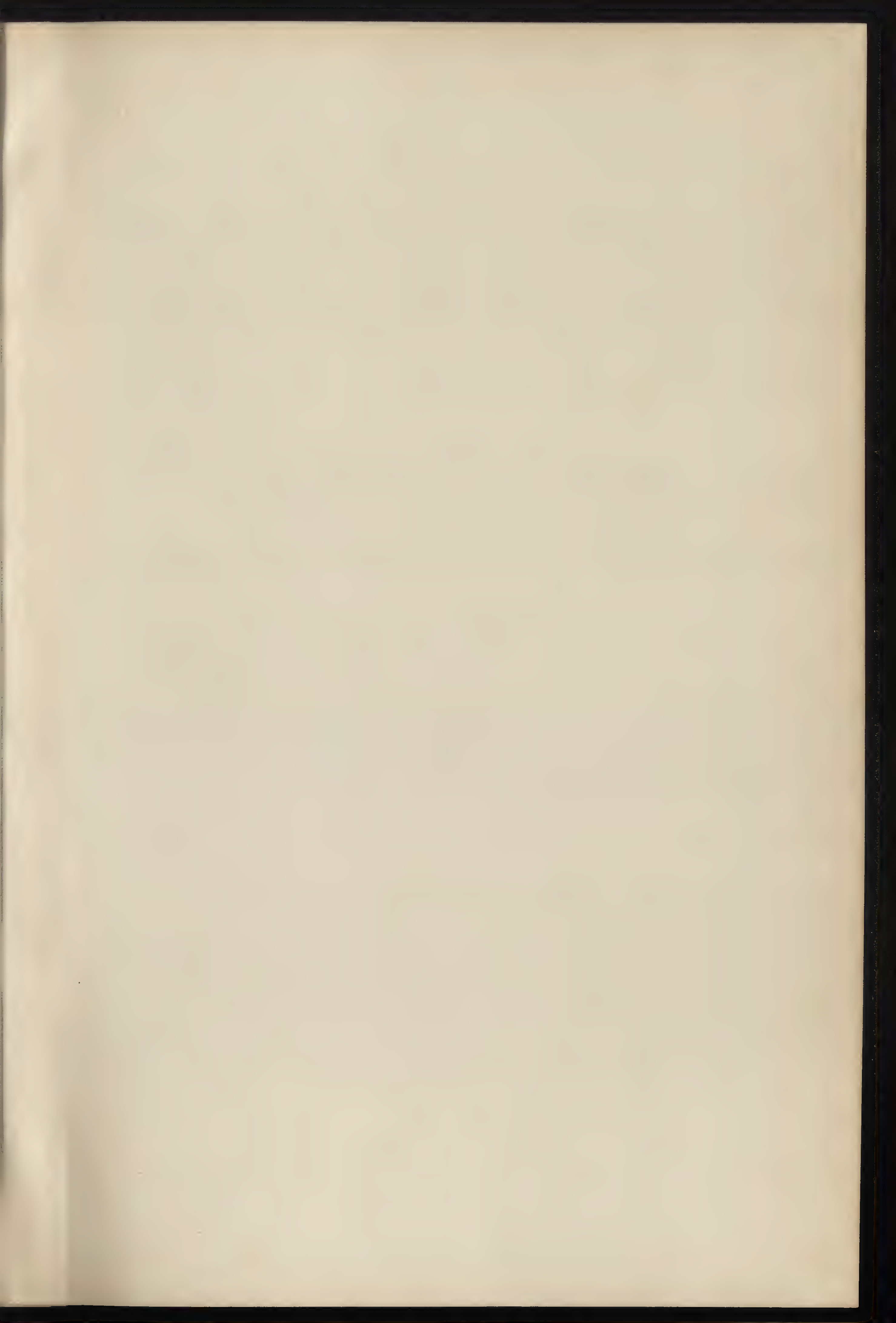
Fragen wir, ob Erscheinungen verwandter Art zu unseren Tafeln sich gesellen, um etwa ihren Ursprung nach Zeit und Ort zu beleuchten, so können Beispiele derart unmittelbar nicht herangezogen werden. Vielleicht liefse sich das Mittelstück auf dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha, dessen Entstehung in's Jahr 983 fällt, am Ehesten in Vergleich ziehen. Bei den ungenügenden Abbildungen, welche bis jetzt davon vorliegen, mufs leider auf eine Erörterung verzichtet werden. Gewisse Aehnlichkeiten[1]) in der Behandlung von Einzelheiten des Figürlichen scheinen allerdings vorzuliegen, so dafs unter Umständen eine Verwandtschaft beider Stücke bestehen könnte. Damit wäre, selbst wenn unsere Tafeln gleichfalls aus Echternach stammen sollten, doch für die Stätte ihres Ursprungs nichts bewiesen. Erst mit der Beschaffung einer vollständigen Reihe von Werken verwandter Art, wozu auch ein und das andere Stück des Darmstädter Museums gehört, läfst sich auf die verlässige Darlegung verwandtschaftlicher Beziehungen hoffen.

Was nun endlich die typologische Zusammenstellung von Moses und Thomas betrifft, so erscheint dieselbe weiter nicht vertreten, so dafs man sie geradezu als einzig bezeichnen kann. Selbst die ausgebildete Typologie des späteren Mittelalters macht von dieser Gegenüberstellung nie Gebrauch. Auch in den theologischen Schriftstellern der Zeit vermochte ich keine Anlehnung an diesen Typus zu finden.

Offenbar liegt aber der Darstellung eine bewufste Absicht zu Grunde: die verwandte Bewegung zwischen Moses und Thomas und eine von oben erfolgende Kundgebung lassen keinen Zweifel darüber, dafs es sich hier um die Darstellung eines innerlich verwandten Gedankens handelt. Ich möchte glauben, dafs es die Bezeugung im einen Fall der göttlichen Offenbarung vor dem auserwählten Volk, im andern Fall der heilbringenden Auferstehung des Herrn im Fleische[2]) sei. Im Sinne einer mystischen Ausdeutung könnten aber auch die steinernen Tafeln des Gesetzes im Gegensatz zu den lebendigen Tafeln des Herzens (II. Kor. 3, 3) gedacht sein. Der hl. Paulus stellt nämlich die von dem Finger Gottes geschriebenen und durch seinen Diener Moses vermittelten Steintafeln des Gesetzes (tabulae lapideae) den Herzenstafeln (tabulae cordis carnis), welche durch Christus, den Vermittler der *οἰκονομια* der Gnade, in die Herzen geschrieben sind einander gegenüber. Letztere sind aber nicht nur in das Herz der Gläubigen geschrieben, sondern stammen auch aus dem Herzen des Heilandes;

[[1]) Diese Aehnlichkeiten erschienen mir, als ich den Echternacher Kodex auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880 sah, in Bezug auf die Behandlung der Hände, namentlich aber der Nase, Stirn und der Haare so frappant, dafs ich sie wiederholt betont habe, zuletzt in der „Kölnischen Volkszeitung" 1888 Nr. 154 bei einem Referate über das erste Heft von der „Geschichte der deutschen Kunst" (Plastik von Bode). D. H.]

[2]) S. Gregor. Papae Homil. XXVI in Evang. Egit namque miro modo superna clementia, ut discipulus ille dubitans, dum in magistro sua vulnera palparet carnis, in nobis vulnera sanaret infidelitatis. Plus enim nobis Thomae infidelitas ad fidem, quam fides credentium discipulorum profuit: quia dum ille ad fidem palpando reducitur, nostra mens omni dubitatione postposita, in fide solidatur.





Bucheinband des XIV. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier.

(Im städtischen Museum zu Köln.

denn aus der am Kreuze geöffneten Seitenwunde sind Wasser und Blut, die Symbole für Taufe und Eucharistie geflossen.

Ludolph de Saxonia, der Verfasser der bekannten Vita Jesu Christi[1]) stellt gewissermafsen Moses mit den Gesetztafeln und den die Seitenwunde des Heilandes berührenden Apostel Thomas in Parallele. Wie das jüdische Volk, nach dem Ausdruck der hl. Schrift, die Stimmen sah als Beweis für die Göttlichkeit der Gesetzgebung auf Sinai, so hat auch Thomas durch Berührung der Seitenwunde die Wahrheit der Auferstehung Jesu Christi, des Hauptbeweises für die Göttlichkeit der christlichen Religion, mit eigenen Augen gesehen.

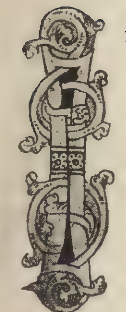
Mag nun der eine oder der andere Gedanke der Darstellung zu Grunde liegen, so vereinigt sich in derselben eine ebenso tiefinnerliche Ausdrucksweise in dem Werke des Künstlers mit einer ebenso tiefsinnigen Auffassung von dem Zusammenhang der Offenbarung Gottes im Alten und im Neuen Bunde. Das Werk selbst ist somit nach jeder Richtung ein Denkmal des deutschen christlichen Geistes in der Frühzeit des Mittelalters.

Mainz. Dr. Friedrich Schneider.

[1]) l. c. II c. 78: »Infer digitum tuum huc, et vide manus meas«, non quod in digito sit visus, sed quasi diceret: Tange hoc et experire. Unde »videre«, in hoc loco, pro sentire et intelligere ponitur . . . Unde in Exodo 20, 18 dicitur: Cunctus populus videbat voces i. sentiebat. Visus ergo propter sui certitudinem pro omni sensu accipitur. Unde secundum August. (tract. 121 in Joan.) nomine visus generaliter alii quatuor sensus consueverunt nominari, imo etiam aliquando pro intellectu accipitur, ut cum alicui dicitur: Vides tu hoc i. e. intelligis?

Bucheinband des XIV. Jahrhunderts mit durchbrochener Metallzier.

Mit Lichtdruck (Tafel III).



Im städtischen Museum zu Köln befindet sich ein Pergamentkodex in Oktav, welcher die festtäglichen Evangelien, den „Ordo sacerdotis praeparantis se ad missam" etc. und 2 Schenkungsurkunden zu Gunsten des Apostelnstiftes in Köln enthält, von denen die erste (durch Lacomblet I. 269 veröffentlichte) im Jahre 1106, die andere im Jahre 1119 ausgestellt ist. Diese sind von anderer Hand, aber mit denselben Lettern, wie die Evangelien geschrieben, die deswegen auch um die Wende des XI. zum XII. Jahrhundert entstanden sein werden. Auf diese Zeit weisen auch die Schriftzüge, besonders die Initialen hin, in denen das Ranken- und Blattwerk vorwiegt. Sie sind etwas ängstlich in Blei oder mit Silberstift vorgezeichnet und recht ungeläufig in Roth nachgezogen. Nur in die erste und gröfste Initiale, in das an den Anfang dieser Abhandlung gesetzte I, ist zu besserer Wirkung der einzelnen Rankenvoluten als Hintergrund für dieselben ein stumpfes Blau aufgenommen, welches in der photographischen Nachbildung im Unterschiede von dem Pergamenttone in dem gedämpfteren Weifs zum Ausdrucke kommt. Einzelne Initiale sind oben beschnitten, offenbar durch den neuen Einband, welchen das Evangelistar erhalten und der den oberen Rand auf kaum $^1/_2$ cm. reduzirt hat. Dafs dieser Einband im Anfange des XIV. Jahrhunderts entstanden ist, verrathen durch ihren frühgothischen Charakter die Metallverzierungen des vorderen wie des hinteren Deckels, die auf eine Unterlage von grünem Sammet befestigt sind, wie die beigelegte Lichtdrucktafel klar erkennen läfst. Die Verzierung der Vorderseite besteht in einer sie ganz bedeckenden, mit Stiften befestigten, vergoldeten Silberplatte, welche in Ausschneide- und Graviertechnik die von der Mandorla umgebene Majestas Domini und in den Zwickeln vier Engel darstellt. Die Rückseite ist mit fünf gleich grofsen, ebenfalls aufgestifteten Medaillons geschmückt, die in derselben Technik das Agnus occisionis und die vier Evangelistensymbole darstellen, während den Rand ringsum ein schmaler, dünner Silberstreifen umsäumt, auf den Ecken, entsprechend der Vorderseite, mit je einem buckelartigem Knopfe versehen. Der gleichfalls mit grünem Sammet überzogene Rücken ist ganz schmucklos, wie dies bei den Büchern im Mittelalter, die nicht aufgestellt, sondern aufgelegt zu werden pflegten, die Regel war.

Metall-Einbände liebte das Mittelalter sehr, zumal für seine liturgischen Bücher, die es als Denkmäler betrachtete und behandelte. An diesen begegnen solche Einbände schon im VI. Jahrhundert, wie das berühmte Evangeliar der Königin Theodelinde im Dome von Monza beweist. Mit dem XI. Jahrhundert nehmen sie an Zahl zu; mit dem XV. Jahrhundert, in dem das Leder seinen Einflufs beginnt, werden sie immer seltener, um in den folgenden Jahrhunderten nur noch vereinzelt zu erscheinen. In den früheren Perioden findet sich das Metall hier gewöhnlich mit Elfenbein-Reliefs verbunden, zuweilen mit Email-Tafeln. Mag es aber den Deckel der Vorderseite, auf den sich der Schmuck fast immer beschränkt, also das Frontale, ganz oder nur zum Theile beherrschen, es zeigt sich in verschiedenen Bearbeitungsarten als getriebene, gestanzte, gegossene, gravierte, durchbrochene Arbeit, bald ist es mit Niellen geschmückt, bald mit Filigran oder Steinen verziert. Von diesen verschiedenen technischen Verfahren scheint das des Ausschneidens gerade für diesen Zweck besonders beliebt gewesen zu sein, denn Theophilus in seiner „Schedula diversarum artium" lib. III cap. 71 „De opere interrasili" „Von der ausgeschnittenen Arbeit"[1]) beschreibt genau diese Technik, in der Meifsel und Feile die Hauptrolle spielen, und die Abwechselung von silbernen (oder versilberten) und vergoldeten Theilen zur Wirkung beiträgt. Am Schlusse dieser Beschreibung sagt er, dafs sie auch zum Schmucke der Bücher verwendet werde. — Aus der Zeit des Theophilus (um 1100) mag die durchbrochene Silberplatte stammen, welche die Rückseite eines in der Universitäts-Bibliothek zu Würzburg befindlichen Evangeliars bedeckt.[2]) Sie stellt in dem gröfseren Medaillon der Mitte auch den segnenden Christus, in den vier kleineren Eckmedaillons die Evangelisten in eingegrabenen Linien dar. Die sie scheidenden Parthien sind in Rankenwerk durchbrochen und mit farbigem Seidenstoff unterlegt. — Aus etwas späterer Zeit (1159) stammt das Missale der St. Michaelskirche in Hildesheim, welches auf der Vorderseite die aus Metall ausgeschnittene und vergoldete Christusfigur auf rothem Grunde zeigt. — Ausgeschnitten und vergoldet auf Silbergrund gelegt ist die herrliche Darstellung der Krönung Mariens auf dem Mefspültchen aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in der Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln.[3]) Dem XIV. Jahrhundert gehört der prachtvolle getriebene Metalldeckel (gleichfalls mit den Figuren des segnenden Heilandes und der Evangelisten) an, dessen Grund durchbrochen;[4]) dem XV. Jahrhundert (1446) der Deckel des Evangeliars der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit durchbrochenem Strahlenkranze, durch den der gemusterte Sammetstoff glänzt. Diese Durchbruch-Technik beschränkt sich auf den Rand an dem von Hefner-Alteneck a. a. O. V, 360 abgebildeten spätgothischen Deckel im Germanischen Museum. Auch in den folgenden Jahrhunderten zeigen noch zu festlichem Gebrauche bestimmte Bücher namentlich Missalien und Gebetbücher, die mit getriebenem Rankenwerk verziert sind, in dem durchbrochenen Grunde dieselbe Technik.

Diese Technik empfiehlt sich sehr (besonders für die Ausstattung liturgischer Bücher, speziell des festtäglichen Missale und Evangelistar) wegen ihrer schönen und feierlichen Wirkung, wegen ihrer Solidität und leichten Ausführbarkeit. — Schön ist diese Technik, weil sie so klar und einfach ist und eine gute und strenge Zeichnung, auf die hier allerdings Alles ankommt, zu vorzüglicher Geltung bringt. Scharf markirte Eintheilung und Anordnung, sehr bestimmte Umrisse und Linien sind hier unbedingtes Erfordernifs. Die gemessenen Konturen des romanischen und frühgothischen Stiles kommen diesen Anforderungen am meisten entgegen, während Mängel im Detail, wie der vorliegende Buchdeckel sie, namentlich in der Bildung der Hände, der Nase, des Bartes, zahlreich aufweist, weniger stören. Die Flachbehandlung entspricht durchaus dem Zwecke der Buchbekleidung und der ganz leise Anflug von Reliefirung, der nur durch die breiten Grabstichel- und Meifsel-Konturen herbeigeführt wird, erhöht die Wirkung. — Diese gewinnt eine gewisse Feierlichkeit auch durch den Wechsel der Farbe, mag das ganz oder zum Theil vergoldete Metall sich vom Silber oder vom farbigen Stoffgrunde

[1]) Uebersetzung von Albert Ilg, Wien 1874, S. 280.

[2]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften", 2. Auflage, I. Bd. Tafel 37 und 39B.

[3]) Abgebildet und beschrieben von Schnütgen in „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande" Heft 84, S. 127—147.

[4]) Mittheil. der k. k. Central-Komm. XVIII. 161.

abheben. — Sehr solide ist diese Technik, ohne den Deckel erheblich zu beschweren, und auch für den Rücken liefse sich eine entsprechende Behandlung erreichen, sei es durch die (Metall-) Wölbung, welche die Renaissance einführte, sei es durch die Charniere- oder Kettenverschlingungen, welche der Orient liebte und vorzüglich durchbildete.[1]) Dieses Verfahren erfordert auch keine grofse Kosten weder in Bezug auf das Material, noch auch auf die Ausführung, und stellt an den Goldschmied nicht einmal die Anforderung besonderer Geschicklichkeit. Strenge Eintheilung und gute Zeichnung, einige Fertigkeit in der Handhabung des Meifsels und Grabstichels auch zur Erreichung breiterer und kräftigerer Linien reichen schon hin, um eine ziemlich befriedigende Leistung zu schaffen.

Schnütgen.

[1]) Vergl. „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande" a. a. O.: die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Wien S. 213.

Kleinere Beiträge.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

Von Prof. Dr. Franz Xaver Kraus.

I.
Mosaik und Grabschrift eines Verduner Bischofs.

Das verflossene Jahr hat uns von zwei Seiten sehr dankenswerthe Zusammenstellungen der bisher bekannten figurirten Pavimente mittelalterlicher Kirchen gebracht. Nachdem in Frankreich sich bereits de Caumont und Didron mit diesem Gegenstande beschäftigt, brachte uns kürzlich das Bulletin Monumental[1]) aus der Feder Anatole de Barthélemy's eine sehr fördernde Abhandlung über die mit Künstlernamen versehenen frühmittelalterlichen Plattenbelage. Wichtiger noch ist der eine Fülle interessanter und anregender Notizen bietende Aufsatz, welchen E. Müntz seinen vor wenigen Monaten ausgegebenen „Etudes iconographiques" etc. einverleibt hat.[2]) So reich die an beiden Orten gegebene Uebersicht der einschlägigen Monumente ist, so läfst sie sich doch noch vermehren. Ich gebe heute folgendes Beispiel.

Die Stadtbibliothek zu Metz bewahrt unter ihren reichen Schätzen bekanntlich auch einen grofsen Theil der Vorarbeiten und Sammlungen, welche die im vorigen Jahrhundert mit der Geschichte der Stadt beschäftigten Benediktiner anlegten. Diese Papiere, theils historisches, theils archäologisches Material enthaltend, sind mir bei Bearbeitung der Metzer Kunsttopographie von grofsem Nutzen gewesen: waren es doch die trefflichen Ordensmänner, welche hier zuerst den Versuch einer systematischen Erhebung und Beschreibung der Kunstdenkmäler unternahmen — ein Versuch, dessen Fortsetzung die französische Revolution gleich so viel andern guten Dingen unmöglich machte, und der nun erst hundert Jahre später wieder aufgenommen wird, nachdem die Umwälzungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts einen grofsen, wenn nicht den gröfsten Theil jener Schätze, sicher drei Viertel alles beweglichen Inventars zerstört haben.

Vielleicht gehörte zu diesen benediktinischen Hss. auch der Sammelkodex Nr. 216 des Katalogs von Clercx,[3]) welcher an fünfter Stelle (p. 52) enthält: „Explication du pavé en mosaïque qui était au vieux choeur de la cathédrale de Verdun avant son démolition." Es heifst in der Erklärung, dafs der ganze Chor der Kathedrale mit Mosaik belegt war. „Cette mosaique", wird dann weiter

[1]) A. de Barthélemy „Carreaux historiés et vernissés avec noms de Tuiliers" (Bull. Monom. VI. sér. T. III. 252 ff. 1887).

[2]) E. Müntz „Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge." I° série. Paris 1887. Les Paveinents historiés du IV au XII siècle, p. 1—63.

[3]) Clercx „Catal. des Manuscrits relatifs à l'hist. de Metz et de la Lorraine." Metz 1856, p. 192. In dem Quicherat'schen Catal. des mss. des bibl. publ. des départements, V (Metz, Verdun, Charleville), Paris 1879 ist die Hs. unter Nr. 966 aufgeführt.

berichtet, „était terminée par les deux distiques suivants et renfermés dans deux lignes qui occupaient l'espace d'un côté à l'autre, et les lettres étaient formées par des pièces de rapports comme le Pavé:

Distincti flores dictant distinguere mores,
vivos, vita, fides mirificent lapides.
Ista quidem placeat mentem trahit, altera salvet,
qua dedit esse deos palmitibus fidei.

Il y avait au vieux choeur plusieurs épitaphes, entre autres celle de cet Evêque Albert de Hirgise, avec une tombe travaillée en mosaïque. Voicy l'épitaphe:

VIII. Kl. Augusti ob. Albertus Virdunensis Epc. anno incarnationis dnice, millesimo ducentesimo octavo.

Cette épitaphe n'était pas sur la Tombe qui était en mosaique, mais sur un carreau de pierre qui bordait la ditte Tombe. . . .

Albert de Hirgise (fut.) assassiné à Churny et inhumé au milieu du Vieux Choeur, qu'il avait fait paver à mosaïque et où il avait marqué le lieu de sa sépulture. On voit sur une tombe de marbre sa répresentation et ces quatre vers:

Ecce pater populi, patriæ decus, anchora cleri,
ecclesiæ lampas, vitæ, speculum schola veri,
pro patria cecidit supremum passus agonem,
luce minus nono te Phoebe tenenti leonem.

Inscription qui est sur la porte du Palais à Verdun:

Hæc domus odit, amat, punit, conservat honorat
nequitiam, pacem, crimina iura, probos.

Albert II, de Hergis war, nach der Gallia christ. XIII, 120 u. f. vom Jahre 1189—1208 Bischof von Verdun; in einen hartnäckigen Kampf mit der Stadt Verdun gezogen, wurde er bei den Verhandlungen mit derselben meuchlerisch überfallen und durch einen Lanzenstofs von hinten getödtet (25. oder 26. Juli 1208). Auch die Gallia christ. a. a. O. gibt an: „corpus dices. in urbem revectum, in veteri choro cathedralis, quam mosaici operis pavimento instruxerat, conditum fuit. Cernitur etiamnum eius effigies pontificalibus idumentis exornata, circa quam legantur hi quattuor versus et ecce pater" u. s. f. Ob von dem Denkmal noch etwas erhalten, ist mir unbekannt. Das Mosaik ist jedenfalls zu Grunde gegangen.

II.

Satirisches Siegel eines vorgeblichen Bischofs von Pinon.

Die unter Nr. I erwähnte Handschrift der Metzer Stadtbibliothek (Clercx Nr. 216) bietet sub Nr. 6 (p. 55) nachstehende Notiz:

Zu Pinon, einem Dorfe 2—3 Lieues von Laon, wurde ein Siegel gefunden, welches einen Affen mit Mitra, Bischofsstab, Pluviale, auf einem Throne zwischen zwei Löwen sitzend, darstellte. Die Umschrift lautete in gothischer Minuskel:

: le : seel : de : levesque : de : la : cyte de : pinon

Zu Pinon war nie ein Bischof. Wir haben es hier offenbar mit einem Spottsiegel zu thun, welches, der beigegebenen Abbildung nach zu urtheilen, dem Ausgang des 15. Jahrhunderts angehören dürfte. Wäre es etwas jünger, so könnte man an eine hugenottische Satire denken. So wenig wie daran, kann aber auch an eine albigensische Posse gedacht werden.

Italienischer Bischofsstab des XV. Jahrhunderts mit Kreidepaste-Verzierung.

Mit Abbildung.

Hölzerne Gebrauchsgegenstände, wie Rahmen, Truhen, Schmuckkästchen mit aus geschlämmter Kreide und Leim gebildeter Paste in erhabener Weise zu verzieren, war in Italien namentlich im XV. Jahrhundert eine sehr beliebte Dekorationsart. Am Meisten findet sie sich auf den fabrikmäfsig hergestellten sogenannten Florentiner Kästchen, die ringsum und auf dem Deckel mit ornamentalen, noch viel häufiger mit figuralen Darstellungen religiöser und profaner Art geschmückt sind, in der Regel sehr mäfsig kolorirt auf Glanzgoldgrund. An einem Bischofsstab mag diese Technik, welche sich für eigentliches Geräth minder eignet, selten zur Verwendung gekommen sein, daher der vorliegende um so mehr Beachtung verdienen (der übrigens nicht zu eigentlichem Hand-Gebrauche, sondern zu Begräbnifszwecken oder zur Ausstattung einer hölzernen Bischofsfigur bestimmt gewesen dürfte). Er ist von dem bekannten im Juni 1887 in Wien gestorbenen Professor Compars Hermann zur Zeit in Italien

gekauft worden und wird demnächst in Köln zur Versteigerung gelangen durch die Gebrüder Lempertz, welche die Güte gehabt haben, mir seine Veröffentlichung zu gestatten.

Dieser Bischofsstab, richtiger der allein erhaltene Obertheil desselben, in einer Höhe von 62 Centimeter, ist ganz aus Holz zusammengesetzt, geschnitzt, mit Kreide überzogen, vergoldet und bemalt. Die erhabenen Theile sind sämmtlich in Paste aus Formen, sei es von Thon (wie bei den Siegburger Krügen) sei es von Gips oder Holz, aufgetragen und heben sich meistens farbig vom Goldgrunde, selten goldig von dunklem Grunde ab. Die Vergoldung bedeckt den ganzen Stab mit Ausnahme der Relieffiguren, weswegen die Ornamente durchweg in transparenten Lasur-, die figürlichen Theile in Deckfarben polychromirt sind, als welche Weifs, Schwarz, Gelb, Grün und Roth abwechseln. Die farbige Wirkung ist eine ganz vortreffliche und das reich angewandte Gold verbindet alle Farben zu schönster Harmonie. Dabei ist dem Material des Stabes durchaus Rechnung getragen und der Holzcharakter in mustergültigster Weise gewahrt. — Diesem entspricht auch der ganze organische Aufbau. Er beginnt mit der runden Hülse, die von einem würfelartigen (mit ganz gleichen Wappenschildchen geschmückten) Knauf vermittelt, in den achtseitigen Kapellenbau übergeht, dessen acht Spitzgiebel mit Krabben verziert sind. Ein hübsches Kandelabermotiv, wie es Francesco Francia mit Vorliebe auf seinen Bildern und den dazu gehörigen Rahmen, Raphael in den Stanzen für den Schmuck der Pilaster verwandte, verziert die vier schmalen, je eine Evangelistenfigur die vier breiteren Flächen. Der aus diesem Oktogon sich entwickelnde, mit Schindelrippen und Kanneluren versehene Stab leitet zur Krümmung über, die ihre Windung in sieben sich verjüngenden, durch je eine Zacke geschiedenen Gliedern erreicht. Die Bekrönung besteht in einem liegenden Agnus Dei, dessen verstümmelte Kreuzfahne die einzige Verletzung am Ganzen bezeichnet. Den Ausläufer bildet ein Schlangenkopf, aus dessen Maul ein Schuppenschwanz herausragt. Sein Kreislauf umfafst das flache Vierpafsbild, welches den Mittelpunkt der Krümme bildet. Auf ihm ist beiderseitig ein Heiliger des Dominikanerordens mit Mitra dargestellt, und auch die sechs verschiedenen Heiligenfiguren und die oben angebrachte Taube als Sinnbild des hl. Geistes wiederholen sich auf der Vorder- und Rückseite der Kurvatur. Mag in dieser Wiederholung, wie in der stilistisch abgeschwächten schematischen Gestaltung der Figuren und in gewissem Sinne auch der Ornamente ein weiterer Hinweis nicht zu verkennen sein auf den etwas handwerks- und fabriksmäfsigen Betrieb dieser Dekorationsweise, ihre Schönheit und Brauchbarkeit erleidet dadurch nicht die geringste Einbufse. Florenz scheint die Hauptstätte dieser Verzierungsart gewesen zu sein, für die es übrigens auch in Deutschland selbst an viel älteren bis in die romanische Periode zurückreichenden Mustern (in Form von Laubwerk und animalischen Gebilden), und zwar auch auf Schmuckkästchen nicht fehlt. Den Höhepunkt erreichte sie am Schlusse des XV. Jahrhunderts, auf den offenbar auch unser Stab zurückzuführen ist, für dessen florentinische Heimath auch noch der Umstand sprechen dürfte, dafs die in seinem Wappen figurirende Lilie an ihm das Hauptverzierungsmotiv bildet.

Ausstellungen und Nachrichten.

I. Die vatikanische Ausstellung

ist eine ebenso eigenartige als gewaltige Kundgebung zu Gunsten der Würde und der Person des heiligen Vaters, eine grofsartige Manifestation der unbegrenzten Verehrung, die er auf dem ganzen Erdenrunde geniefst. Ueberaus glänzend und kostbar sind die Weihegaben, die, besonders von hohen Stiftern, gespendet, wie die prachtvolle Mitra vom deutschen Kaiser, zu seinem (und seiner Nachfolger) eigenen Gebrauche bestimmt sind, über alle Begriffe zahlreich und mannigfaltig diejenigen, die dem Papste zu Hülfe kommen sollen in seiner väterlichen Fürsorge für die kirchlichen Bedürfnisse der ganzen Welt. Bei jenen tritt mehr der künstlerische Gesichtspunkt in den Vordergrund, bei diesen mehr der praktische. Jene sind meistens von hervorragenden Künstlern ausgeführt, diese verdanken zum grofsen und gröfsten Theile ihre Entstehung dem Betriebe des Handwerks und der Fabrik, oder dilettantisirenden Kräften, die im Bewufstsein der erhabenen Bestimmung um so freudiger und hingebender sich bethätigten. — Eine kirchliche Welt-Ausstellung, wie sie niemals auch nur annähernd veranstaltet wurde, ist es, die einige Säle des Vatikans, sowie das zur Aufnahme dieser Unmassen von Geschenken eigens errichtete und geschickt ausgeschmückte Gebäude füllt, zugleich, worauf es hier vor Allem ankommt, eine kirchliche Kunst-Ausstellung, die bei richtiger Beurtheilung sehr lehrreich ist. Wollte man sie nämlich als einzigen Gradmesser betrachten für die Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst in den einzelnen Ländern, so würde man zu manchen unrichtigen Ergebnissen gelangen. Denn abgesehen davon, dafs manche und gerade sehr bedeutende kirchliche Künstler (nicht blofs Architekten) gar keine Gelegenheit gehabt haben, hier mitzuwirken, haben andere, den praktischen, vornehmlich auf die Zahl gerichteten Aufgaben gegenüber, die ihnen gestellt waren, die künstlerischen in den Hintergrund treten lassen müssen. Dazu kommt, dafs die Lösung dieser Aufgaben vielfach und zumeist von minder geübten und geschulten Händen versucht wurde, bei denen die Beherrschung des Stiles mit der oft sehr tüchtigen technischen Fertigkeit zu häufig nicht gleichen Schritt hält. Diese Leistungen erheben nicht den Anspruch, mit dem Mafsstabe der Kunst gemessen zu werden. — Trotz dieser Einschränkungen bietet die Ausstellung kein ganz unrichtiges Bild von dem kirchlichen Kunstschaffen in den einzelnen Ländern, besonders auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik und Goldschmiedekunst, deren Erzeugnisse wegen ihrer allgemeinen Brauchbarkeit und leichten Versendbarkeit naturgemäfs den weit überwiegenden Bestandtheil bilden, einigermafsen auch auf dem Gebiete der Bildhauerei und Glasmalerei. Man spricht von 40 000 Kaseln, die hier vereinigt sein sollen, von tausenden Kelchen u. s. w. Die zahlreichsten Beiträge haben Frankreich, Spanien, Italien geliefert, sehr reiche auch Belgien und Holland; minder stark, aber ernst und würdig sind Deutschland und Oesterreich vertreten. Die letzteren vier Länder sind zugleich diejenigen, deren Leistungen wesentlich den Eindruck der Strenge im Stile und der Nachahmung guter alter Vorbilder machen. Aus jedem Lande, welches an eine edle Vergangenheit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst anzuknüpfen vermag, ist ja mancher Gegenstand gekommen, der auf der Höhe künstlerischer Bedeutung in Stil und Ausführung steht. So hat Italien einen vortrefflichen holzvergoldeten Altar geliefert und reizende Intarsien aus Ebenholz und Elfenbein; Frankreich aufser der herrlichen Tiara im Stile des XIII. Jahrhunderts mit prächtigem Etuis, manche gute Bronzefiguren und Marmor-Arbeiten; Spanien unter anderem ein auf's Feinste durchgeführtes Buch; Portugal einen mächtigen Renaissance-Kelch. Aber allzu vereinzelt stehen unter den Geschenken dieser Länder die im Anschlusse an die alten Meister entstandenen Schöpfungen, fast verschwindend unter der Ueberfülle der nach Tausenden zählenden Gegenstände, für die ein bestimmter Stil durchweg nicht in Anspruch genommen werden kann. — Einen wesentlich anderen Eindruck macht die deutsche, österreichische, holländische, belgische Abtheilung. In ihren wichtigeren Beständen erscheint sie im Ganzen von dem richtigen Bestreben geleitet, die Eigenart der altdeutschen und ihr verwandten altflandrischen Kunst zu behaupten

und nicht abzuschwächen durch allerlei Konzessionen an die jetzt in Italien beliebten Formen. Diesem Bestreben verdankt manches Metallgeräth seine treffliche Gestaltung; eine grofse Anzahl deutscher Kelche, eine mustergültige Auswahl österreichischer Monstranzen und Reliquiare, eine Reihe guter liturgischer Gefäfse, die aus den Genter, Lütticher, Utrechter Werkstätten hervorgegangen sind. Die letzteren haben sich zur Herstellung eines vollständig ausgestatteten Altars vereinigt, der in der Form vollendet, im Dekor fast zu reich ist. Auf dem Gebiete der kirchlichen Stickerei zeichnet sich Deutschland durch Wahl und Korrektheit der Zeichnung, sowie durch Sauberkeit der Ausführung vor allen andern Ländern aus, und die von Regensburg gestiftete und ganz mit der Nadel ausgeführte grofse Altarbekleidung verdient uneingeschränktes Lob. Sehr wohlthuend berühren die guten Muster, welche die von zahllosen deutschen Händen, sowohl in der Klosterzelle wie im Familienzimmer ausgeführten Leinenstickereien beherrschen. Sie bedürfen nur noch einiger Vervollkommnung und stärkerer Verbreitung, um diesem so wichtigen Kunstzweige eine neue Blüthe zu sichern. — Möge gesteigerte Liebe zum hl. Vater, aber auch zur kirchlichen Kunst, die schöne und dauernde Frucht dieser unvergleichlichen vatikanischen Ausstellung sein! H.

II. Die Ausstellung kirchlicher Kunstwebereien und Stickereien der Vergangenheit,

welche unter dem Protektorate des Hochwürdigsten Herrn Erzbischofs Dr. Philippus Krementz ein aus zwölf Mitgliedern geistlichen und weltlichen Standes bestehendes Komitee für die Zeit vom 11. Oktober bis 24. November 1887 in den Räumen der königlichen Gewebesammlung zu **Krefeld** veranstaltete, hat bis jetzt den gewünschten Erfolg gehabt. Sie bestand gemäfs dem 39 Seiten umfassenden Katalog aus 158 Gegenständen, und bot in diesen eine nahezu vollständige Geschichte der wichtigsten liturgischen Gewandstücke vom X. bis in's XVIII. Jahrhundert. Trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit und der kurzen Dauer reichte der Besuch von Nah und Fern vollauf hin, um die durch die Anschaffung von mehreren grofsen Vitrinen erheblich gesteigerten Unkosten zu decken. Die Früchte dieser Ausstellung beschränken sich aber nicht auf die durch diesen vorübergehenden Besuch erreichte Verbreitung von Kenntnissen auf dem so wichtigen Gebiete der kirchlichen Paramentik. Dank der vom Komitee getroffenen Fürsorge, dafs von den hervorragendsten der ausgestellten Gegenstände durch den Hofphotographen Anselm Schmitz in Köln bei Hundert guter photographischer Aufnahmen gemacht sind, und dafs eine Art von Jury für die Herstellung kirchlicher Gewänder in Bezug auf Material, Muster und Ausschmückung mafsgebende Gesichtspunkte aufgestellt hat, ist der Ausstellung ein dauernder Erfolg gesichert. Die von der Jury erlassenen Resolutionen sind längst durch die öffentlichen Blätter mitgetheilt worden und bedürfen hier wohl keiner Wiederholung. Dafs sie trotz ihrer knappen Fassung nicht ohne Eindruck geblieben sind, beweisen namentlich die Bemühungen der Fabrikanten und Paramentenhändler, ihnen zu entsprechen. — Nicht minder grofse Hoffnungen knüpfen sich an die zum Theil in grofsem Mafsstabe aufgenommenen Photographien. Von diesen werden bereits zwei für den Lichtdruck vorbereitet, um unsere nächsten Hefte zu schmücken. Es handelt sich um den als ältestes datirtes Erzeugnifs der Figurenweberei in Deutschland höchst merkwürdigen Altarbehang aus dem Regensburger Dome, welchen Domkapitular Dr. Jacob besprechen wird, sowie um das herrliche goldgestickte Antependium aus dem Kloster Kamp, welches zu den edelsten und nachahmungswürdigsten Nadelarbeiten der vornehmlich mustergültigen frühgothischen Periode gehört. Eine eingehende Beschreibung soll seine stilistische und technische Bedeutung darlegen, wie die „Zeitschrift" überhaupt beflissen sein wird, der kirchlichen Paramentik, für die sich jetzt so viele Hände regen, eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen durch Vorführung einfacher aber korrekter Muster und durch entsprechende Belehrungen und Anweisungen. — Dem Vernehmen nach ist Konservator Schulze damit beschäftigt, über die dem XIV. und XV. Jahrhundert angehörigen gewebten „kölnischen Borten", die auf der Ausstellung besonders reich vertreten waren, das geschichtliche und technische Material in einer Broschüre zusammenzustellen — eine höchst dankbare Arbeit, die des besten Erfolges auch in praktischer Hinsicht gewifs sein darf. σ

III. Die retrospektive Ausstellung,

welche, mit der Weltausstellung verbunden, zu **Brüssel** in den Räumen des „Grand concours international" stattfinden wird, soll am 3. Mai d. J. eröffnet und am 31. Oktober geschlossen werden. Mit Ausnahme der Gemälde und gedruckten Bücher sollen auf ihr alle alten Kunstzweige vertreten sein. Den Glanzpunkt wird ohne Zweifel die Abtheilung für die kirchliche Goldschmiedekunst bilden, für die auch eine Vereinigung aller in Belgien vorhandenen grofsen Reliquienschreine, sowie sämmtlicher Werke des berühmten Frater Hugo (in der Abtei Oignies im Anfange des XIII. Jahrhunderts) in Aussicht gestellt wird. Vereinzelt sind diese, wie viele andere Erzeugnisse des alten belgischen Goldschmiedegewerkes schon wiederholt vorgeführt worden (namentlich auf den Ausstellungen zu Mecheln 1864, Brüssel 1880, Lüttich 1881), in ihrer Gesammtheit aber werden sie in diesem Jahre zum erstenmal erglänzen. Auch für die Dinanderie, d. h. für das vornehmlich in Dinant angefertigte hochbedeutsame Kupfer- und Messinggeräth, sowie für die Fayencen von Brüssel und Delft, für die Porzellane von Tournai wird möglichste Vollständigkeit erstrebt. — Auch den „Kulturbildern" soll — wohl zum erstenmal in Belgien — ihr Recht werden, indem in einer Kapelle die kirchliche Kunstthätigkeit der gothischen Periode, in mehreren Zimmern das profane Kunstschaffen der folgenden Epochen zum Ausdruck gelangen soll. — Aufserdem werden die beiden Brüder Henri und Louis Scret aus ihren berühmten Ausgrabungen im Südosten von Spanien, welche eine bis dahin in der prähistorischen Alterthumskunde ganz unbekannte „Silber-Zeit" zu Tage gefördert haben, die hervorragendsten Fundstücke ausstellen. — Endlich soll ein eigener Saal von den in den letzten Jahren aus den alt-christlichen Begräbnifsstätten Oberägyptens so zahlreich gewonnenen Geweben und Stickereien eine grofse Sammlung aufnehmen. Hoffentlich wird sie einiges Licht verbreiten helfen über die Anfänge der figurirten Weberei, die der Aufklärung in so hohem Mafse bedürftig ist. Rd.

Die „Gilde de St. Thomas et de St. Luc."

Unter allen auf unserem Kontinent bestehenden Vereinen zur Förderung der bildenden Künste, insbesondere der Baukunst, hat wohl keiner bis jetzt Bedeutenderes und Erfreulicheres erzielt, als die in Belgien durch den Baron Joseph Béthune und dessen Freunde gegründete „Gilde de St. Thomas et de St. Luc." Zum Theil ist dieser Erfolg den Ausflügen beizumessen, welche die Mitglieder der Gilde in jedem Jahre nach Orten hin unternehmen, welche durch ihre Kunstdenkmäler ein besonderes Interesse beanspruchen. Soeben ist in dem rühmlichst bekannten Verlage von Desclée der Bericht über den zwanzigsten Ausflug erschienen. Derselbe erstreckte sich auf Châlons sur-Marne, Laon, Noyon, Pierrefonds, Reims und Soissons, alles Orte, welche den Kunstfreunden reichen Stoff zur Besichtigung und Besprechung darboten. Darüber wird nun in einem Quartbande von nicht weniger als 433 Seiten, welchen 18 Bildtafeln beigegeben sind, Bericht erstattet. Mit den Erörterungen über Wahrgenommenes findet sich vielfach das Ergebnifs eingehender Forschungen verbunden, zu welchen besichtigte Kunstwerke den Anlafs gaben. — Die auf die Besichtigungen folgenden sehr belebten Besprechungen der Reisegenossen sind um so lehrreicher, als sich letzteren meist am Orte wohnende Alterthumskenner beigesellt haben. Unter den Abbildungen erscheinen die der Standbilder am Westportal der Kathedrale von Reims, eines marmornen Grabdenkmals einer Johanna von Flandern zu Laon und von einem, der zuvor genannten Kathedrale angehörenden, kunstreichen Teppiche auch um deswillen besonders bemerkenswerth, weil solche hier zum erstenmal veröffentlicht sind. Den Schlufs des Buches bildet eine Abhandlung über in der Kathedrale und der Kirche St. Remi zu Reims in grofser Zahl befindliche alte Teppiche. A. R.

Die goldene Bulle des Kaisers Sigismund.





Dier hier abgebildete goldene Bulle des Kaisers Sigismund ist an der Privilegienbestätigung für die Stadt Köln vom 10. Mai 1434 (Haupt-Urk.-Archiv Nr. 11018) mit rother Seidenkordel befestigt. Avers: Bild des thronenden Kaisers mit zweireihiger Umschrift: SIGISMVNDVS DEI GRA ROMANORV IMPERATOR SEMP AVGVST AC HVNGARIE || BOHEMIE DALMACIE CROACIE Z. REX. Revers: AVR|EA • R|OMA im Thorbogen des Gebäudes; Umschrift:

Roma • caput • mundi • regit • orbis • frena • rotundi.

Durchmesser: 6,70 cm., Stärke 0,6 cm.

Köln. Dr. L. Korth.

Bücherschau.

Royal Institute of British Architects. Transactions.

Vol. III. New Series. London. 9 Conduit Street, Hanover Square. 1887.

Die bekannte Scheu der Engländer vor bureaukratischer Vielregiererei tritt uns auch auf dem Gebiete der Kunst, insbesondere auf dem der Architektur, entgegen. Eine hierarchisch gegliederte und titulirte Schaar von Baubeamten findet sich jenseits des Kanals nicht. Ebensowenig gibt es in England vom Staate gegründete und unterhaltene Unterrichtsanstalten für Baubeflisssene, staatliche Prüfungen und Patente auf Grund derselben. Dennoch aber führen die Engländer immer noch Bauwerke jeder Art aus, welche hinter den unsrigen jedenfalls nicht zurückstehen, meines Dafürhaltens dieselben sogar durchweg, namentlich in ästhetischer Beziehung, übertreffen. Eine eingehende Beantwortung der Frage, wie dies zu erklären ist, würde hier viel zu weit führen; es sei eben nur auf eine Veranstaltung hingewiesen, welche für die Klarstellung dieser Frage gewissermafsen grundlegend ist. Ich meine das Royal Institute of British Architects. Im Jahre 1834 gegründet, erhielt dasselbe durch königliche Verordnung Korporationsrechte. Staatlicherseits ward ein Lokal gewährt; im Uebrigen bildet sich das Vereinsvermögen aus Eintrittsgeldern und Jahresbeiträgen der Mitglieder, sowie aus freiwilligen Zuwendungen. Die Mitglieder zerfallen in ordentliche Ehrenmitglieder (Honorary fellows), eine Art von Patronat übende Personen aus der hohen Gesellschaftsklasse, an deren Spitze zur Zeit zwei königliche Prinzen stehen; deren Zahl beträgt dermalen 13. Sodann folgen die ordentlichen Mitglieder (Fellows), Architekten von Beruf, welche während mindestens 7 Jahren praktizirt haben müssen. Beim Eintritt haben dieselben 5 Guineen, an Jahresbeiträgen deren 4 zu entrichten; zur Zeit beläuft sich deren Zahl

auf 428. Eine fernere Kategorie bilden die Ehren-Gesellschafter (Honorary Associates), Freunde und Förderer der Kunst (z. Z. 89). Dieselben zahlen nach erfolgter Aufnahme 4 Guineen, wovon die Hälfte dem Bibliothek-Fond zufällt. Die vierte Mitgliederklasse besteht aus Gesellschaftern (Associates), zur Zeit 681. Es sind dies Baubeflissene, im Alter von mindestens 21 Jahren. Sie müssen eine längere Lehrzeit und eine Prüfung durch eine Kommission des Institutes bestanden haben. An Eintrittsgeld haben sie 4 Guineen, an Jahresbeiträgen deren 2 zu entrichten. Den Schlufs des Mitgliederverzeichnisses bilden die ausländischen korrespondirenden Ehrenmitglieder, dermalen 52 an der Zahl, wovon 20 auf Frankreich, 7 auf Deutschland kommen. Mit der besonderen Pflege der zum Bereiche des Institutes gehörenden Wissenszweige sind sechs, aus je 21 Mitgliedern bestehende Abtheilungen betraut.

Das vorstehend Mitgetheilte wird schon genügen, um sich von der Grofsartigkeit der in ihrer Art einzigen Genossenschaft einen Begriff zu machen. Ueber deren überaus zweckmäfsige, wenngleich vielgliedrige Organisation, ihre Geschichte und ihre bisherigen Leistungen, ihre Sammlungen, die von ihr ausgegangenen Konkurrenzen, Reisestipendien u. s. w. gewährt ein jährlich erscheinender, für Nichtmitglieder zu $2^1/_2$ Mark käuflicher Vereinskalender genaueste Auskunft. Als eigentliches Organ des Institutes dient das, während der Sitzungsmonate (November bis Juni) monatlich zweimal, sonst einmal erscheinende „Journal of Proceedings", welches über die Berathungen des Vorstandes berichtet und sonstige auf den Vereinszweck bezügliche Mittheilungen bringt.

Den Glanzpunkt der Veröffentlichungen des Institutes bildet ein den Titel „Transactions" (Verhandlungen) führender Jahresbericht. Der vorliegende, in der Ueberschrift dieser Besprechung bezeichnete, bildet den dritten Band einer nach dem fünfzigjährigen Bestehen des Vereins begonnenen neuen Serie. Es ist ein 245 Seiten befassender Quartband mit 45, zum Theil doppelten Bildtafeln und einer grofsen Zahl dem Text einverleibter Abbildungen. Alles an dem Buche trägt das Gepräge gediegener Eleganz an sich, ohne irgendwie auf Effekt abzuzielen. Der Band gibt sich durch die Numerirung der Artikel u. s. w. als eine Fortsetzung der beiden vorhergegangenen zu erkennen. Von dem reichen Inhalte letzterer seien hier nur die illustrirten Abhandlungen, beziehlich Berichte über Kuppelbau, über Semper's Handbuch: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", über die mittelalterlichen Bauten in Wisby auf Gothland, über römische Baureste aus Afrika und japanische Architektur hervorgehoben. Besonders reichhaltig in jeder Beziehung ist der vorliegende dritte Band. Zunächst bietet ein Artikel von Sellier über die Geschichte der monumentalen Polychromie, im Hinblick auf die dermalen in stetiger Zunahme begriffene Hinneigung zu farbiger Ausschmückung von Bauten, zugleich praktisches Interesse dar. Demselben reiht sich eine sehr gründliche Erörterung über die ursprüngliche Bemalung der Façade des im 15. Jahrhundert erbauten venetianischen Palastes Ca'd'oro (Casa d'oro, goldenes Haus) an. Die darauf folgenden, auf einer Reise in Frankreich und Italien entworfenen Skizzen, meisterhafte Abbildungen von Einzelheiten gothischen Stils, sind grofsentheils der Kathedrale von Amiens, der Vorläuferin unserers Kölner Domes, entnommen; aufserdem werden Abbildungen der Hauptseite der Kathedrale von Reims und des prächtigen, spätgothischen Thurmes über dem Vierungsfelde der ebenwohl unserem Dome nahe verwandten Kirche St. Ouen in Rouen gegeben. Eine Abhandlung von Mr. Brinkley über die bauliche Verwendung des Marmors bei den Alten schliefst mit der Aufzählung von 46 in Europa, Asien und Afrika befindlich gewesenen Brüchen zur Gewinnung jenes Materials. Unter 7 beigegebenen Bildtafeln tritt besonders das in verschiedenartigstem Marmor erglänzende Innere einer in eine Moschee verwandelten Kirche in Konstantinopel hervor. Ueber die Verwendung des schlichtesten Baumaterials, gebrannter oder in der Sonne getrockneter Erde (Mud-Architecture), in Asien, namentlich Persien, gibt ein gleichfalls durch Abbildungen illustrirter Artikel von W. Simpson Auskunft. Weiter wird über die bedeutendsten Bauwerke Dalmatiens (Spalato, Zara, Trau u. s. w.) gehandelt, demnächst die Wohnung eines japanesischen Grofsen uns vorgeführt, zwischendurch wieder Skizzirtes nach englischen Bauten aus dem Mittelalter und ein Vorschlag zur Entwässerung des Londoner Parlamentshauses mit Abbildungen von diesem Zwecke dienenden Maschinen. Die bei uns zu Lande noch sehr im Dunkeln gelassene Frage,

wie während des Mittelalters das Bauwesen geleitet und beaufsichtigt ward, wird in einer 28 Seiten befassenden Abhandlung von Wyatt Papworth, welche an früher darüber Erschienenes sich anschliefst, für England urkundlich beleuchtet. Der Verfasser zieht die Steinmetzengenossenschaften und damit Zusammenhängendes, das legendarische nicht ausgenommen, in den Bereich seiner Untersuchung. Nachweislich bestanden schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts förmlich organisirte Steinmetzengenossenschaften in England, ob unter der Obergewalt einer Haupthütte, ist zweifelhaft. Wie gründlich und vielseitig die Forschungen Wyatt's waren, zeigt schon das über 400 Namen aufführende Verzeichnifs von Bauleitern und von sonstigen in der Abhandlung erwähnten Personen, welches letzterer beigefügt ist. Den Schlufs des Bandes bildet ein Artikel des verstorbenen Architekten William Burgess, eines der genialsten Gothiker Englands, über das Zeichnen der mittelalterlichen Baumeister. Dem Texte sind 6 Faksimile's beigegeben, darunter der öfters publizirte Plan von St. Gallen und ein sehr denkwürdiger, normannischer eines Baukomplexes zu kirchlichen Zwecken für Canterbury auf einer dreifachen Bildtafel. Burgess meint, unsere, im Uebrigen so weit fortgeschrittenen Bauzeichner sollten sich an der Energie, der Einfachheit und der Festigkeit ihrer Kollegen des XIII. Jahrhunderts ein Muster nehmen.

Ich glaube, mich hier auf die vorstehenden Hindeutungen beschränken zu müssen; aus denselben wird aber wohl schon erhellen, wie viel Schätzbares in Wort und Bild die lange Reihe von Bänden ähnlicher Art wie der besprochene in sich beschliefst, zumal wenn man noch in Betracht zieht, dafs deren Inhalt stets eine vorgängige Prüfung durch bewährte Kenner zu bestehen gehabt hat. In keiner Bibliothek unserer Kunstunterrichtsanstalten sollte das Werk fehlen. Ueberhaupt wäre den deutschen Baubeflissenen zu rathen, dafs sie ihre Blicke und ihre Schritte vorzugsweise nach England hinrichteten, statt nach Italien, von woher sie gewöhnlich einen charakter- und vaterlandslosen Mode-Elkektizismus mitbringen, der, mangels einer prinzipiellen Grundlage, eines festen Ausgangs- und Zielpunktes, nothwendig zur Anarchie auf dem Stilgebiete führt.

Köln. A. Reichensperger.

Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine kunsthistor. Studie von Karl Walcher. Mit 4 Abbildungen in Lichtdruck. Stuttgart 1887, W. Kohlhammer. IV u. 28 Seiten.

Gerne bringe ich diese fleifsige und schön ausgestattete Schrift hier zur Anzeige. Sie zeigt an einem neuen Beispiel, dafs selbst in den letzten Jahrzehnten das Verständnifs für die Kunst des Mittelalters noch nicht weit genug verbreitet ist, um hervorragende Schöpfungen desselben vor Verschleppung aus dem Heiligthum zu bewahren, in dessen Dienst eine bessere Zeit sie gestellt hatte. Dann aber macht die Schrift uns in so eingehender und liebevoller Weise mit einigen Perlen der Malerei bekannt, dafs dem Verfasser dafür eine öffentliche Anerkennung gebührt. Von den Bildern stammen die beiden Altarflügel nachweislich, die Predella höchst wahrscheinlich von dem Hochaltar in Unter-Drackenstein (O.-A. Geislingen). Die ersteren wurden in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre (!) einem Tüncher für „Ausmalung" der Kirche an Zahlungsstatt übergeben, die letztere diente Maurern als Gerüstbrett, ohne dafs sich ermitteln liefs, wie dieselben in deren Besitz gekommen waren. Die Predella (22 cm. h., 164 cm. br.) zeigt die Brustbilder des Heilandes und der durch gothische Minuskelbeischrift in den Nimben gekennzeichneten zwölf Apostel in Tempera auf Gipsgrund ungemein schön ausgeführt. Die beiden Altarflügel (143 cm. h., 92 cm. br.) zeigen aufsen direkt auf das Holz gemalt die wenig belangreichen Darstellungen der Kreuzerfindung und der Kreuzerhöhung, auf den Innenseiten aber auf Gipsgrund (für das Figürliche) den hl. Johannes Evang. und S. Sebastian bezw. den hl. Johannes Bapt. und S. Andreas mit den knieenden kleineren Darstellungen der Stifterin bezw. des Stifters in vorzüglicher Ausführung und Erhaltung unter reich geschnitztem, vergoldetem Mafswerk. Die mit Sorgfalt und grofser Sachkenntnifs geführte Untersuchung des Verfassers macht es wahrscheinlich, dafs die Predella von einem Vorgänger des Barth. Zeitblom, der Flügel mit S. Joh. Bapt. und S. Andreas von diesem Künstler, der andere mit S. Joh. Ev. und S. Sebastian von Martin Schongauer gemalt sei, der nachweislich zu der Ulmer Schule in Beziehung stand und für das wenige Stunden von Drackenstein entfernte Klarissinnen-Kloster von Söflingen bei Ulm

ein Bild gemalt hat. (Vgl. W. Schmidt, M. Schongauer S. 28 in Dohme „Kunst und Künstler" 1.)

Bei der vom Verfasser im ganzen bewiesenen Objektivität will ich wegen einzelner Sonderbarkeiten mit ihm nicht allzusehr rechten. Dahin gehören u. a. die Deuteleien S. 20, Alinea 8, 9 und 10 und der Versuch, den tiefen Ernst des Christuskopfes der Predella damit zu erklären, dafs letztere für einen Marienaltar bestimmt gewesen sei, an welchem das strenge Antlitz des Sohnes für die holdselige Milde der Mutter Gottes als Folie habe dienen müssen (S. 6). Den richtigen und sachgemäfsen Erklärungsgrund gibt er später selbst S. 18 und 20.

Die äufserst sorgfältig von einer nicht genannten Kunstanstalt ausgeführten Lichtdrucktafeln lassen die kunstgeschichtlich hohe Bedeutung der Gemälde deutlich erkennen.

Viersen. Aldenkirchen.

Von **Münzenberger**'s höchst opfer- und verdienstvollem **Altarwerk** („Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands", Frankfurt a. M., Kommissionsverlag von A. Fösser Nachf., Folio) sind bereits 5 Lieferungen von je 24 Seiten und 10 Lichtdrucktafeln à 6 Mark erschienen. In ihnen hat der Verfasser den christlichen Altar und seine einzelnen Theile in ihrer Entwickelung von der altchristlichen Periode bis ungefähr an den Schlufs des Mittelalters in Deutschland verfolgt, vornehmlich von der Absicht geleitet, auf die neuen Altarbauten einen heilsamen Einflufs auszuüben durch Hervorhebung der Vorzüge, welche den alten eigen sind im Aufbau, in der Ausstattung, in der Bemalung. Um das bezügliche Material vollständig und genau kennen zu lernen, hat der Verfasser keine Mühen und Opfer gescheut. Seiner ohnehin schon übermäfsig besetzten Zeit hat er die forcirtesten Touren abgerungen, auf denen er innerhalb der weiten Grenzen des alten deutschen Reiches, namentlich in den vorwiegend protestantischen Kreisen Mittel- und Norddeutschlands persönlich Nachforschungen angestellt hat. Staunenswerth sind die Resultate, die er ihnen verdankt, in dem er weit über 2000 mittelalterliche Altäre aufgesucht, ungefähr ein Drittel derselben photographisch hat abbilden lassen, selbstverständlich unter ganz enormen Kosten. Die Früchte seiner zum Theil höchst überraschenden Beobachtungen und Studien bietet er in dem gründlichen Text, die besten der photographischen Aufnahmen in den meistens ganz vortrefflichen Lichtdrucktafeln. Beide ergänzen sich vorzüglich und bieten nicht nur den Archäologen, sondern auch allen sonstigen Interessenten, namentlich den Geistlichen und den ausübenden Künstlern eine reiche und durchaus zuverlässige Quelle der Belehrung und die besten Anhaltspunkte für die Neuschöpfungen auf diesem der Reform so überaus bedürftigen Gebiete. — In zwei weiteren Lieferungen will der Verfasser die Entwickelungsgeschichte zum Abschlusse bringen. An sie soll eine Zusammenstellung und kurze Beschreibung sämmtlicher noch vorhandener Altäre sich anschliessen unter Berücksichtigung ihrer Art, Zeit, Meister u. s. w., also eine ungemeine Bereicherung des bezüglichen Wissensschatzes. — Den Schlufs des Werkes soll eine Zusammenfassung der Resultate bilden, die sich in kunsthistorischer, stilistischer, liturgischer, ikonographischer, legendarischer Beziehung ergeben, also eine höchst dankbare Bekrönung des verdienstlichen Unternehmens.

Rd.

Anmerkungen.

Die **Initiale A** S. 1 ist dem Kodex 163 der Kölner Dombibliothek entnommen, die in ihren Anfängen bis in die Zeit des ersten Erzbischofs von Köln Hildebold (785—819) zurückreicht und bekanntlich durch folgenden Artikel des Friedensvertrages mit Hessen-Darmstadt vom 3. September 1866 wiedergewonnen wurde: „Die vor dem Jahre 1794 in der kölnischen Dombibliothek befindlich gewesenen, zur Zeit in dem grofsherzoglichen Museum und der grofsherzoglichen Bibliothek aufbewahrten Bücher, Handschriften und Inventarienstücke werden der Regierung Sr. Majestät des Königs für das Domkapitel zur Verfügung gestellt." Sie umfafst 218 Bände, die durch Jaffé und Wattenbach eine sorgfältige Katalogisirung erfahren haben (Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis Codices manuscripti. Berolini 1874). Mehrere Codices, besonders des X. bis XII. Jahrhunderts, sind mit herrlichen Miniaturen ausgestattet, von denen bisher nur einzelne veröffentlicht sind, so dafs unsere Zeitschrift ihnen noch manche Perle zu entnehmen hat. Aufserdem liegt in ihnen geborgen ein nur wenig bekannter und noch weniger benutzter höchst kostbarer Schatz von Initialen des IX. bis XIV. Jahrhunderts, der allmählich in unserer Zeitschrift veröffentlicht werden soll, indem jedes Heft wenigstens eine derselben bringen wird, und zwar auf Grund photographischer Aufnahme, also der zuverlässigsten Nachbildung. Der vorliegende Grofsbuchstabe, der den prachtvoll geschriebenen Pergamentkodex in Folio mit „Josephi Antiquitatum libri XIV—XX" eröffnet, bezeichnet den Höhepunkt der Pflanzenornamentik in der Kalligraphie um die Mitte des XII. Jahrhunderts. Den Grund bildet ein stumpfes Grün, ein kräftiges Roth den Kern der trotz des dichten Rankengeflechtes stark markirten Balken, sowie die Umsäumung der Ranken und der fein stilisirten Blätter, die sich von dem blauen Grunde der sie umgebenden Voluten vorzüglich abheben. — So eröffnet die in Zeichnung wie in Färbung mustergültige Initiale unsere Serie von Beiträgen zur Geschichte der mittelalterlichen Buch-Ornamentik und damit zum vorbildlichen Material für die Ausstattung von Gedenkblättern, Adressen und dergl., welche durch die festlichen Veranlassungen und Veranstaltungen unserer Tage so oft verlangt und so selten in befriedigender Weise ausgeführt werden.



NERKENNUNG UND EMPFEHLUNG

DER

„ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST“

haben bereits Mehrere der Hochwürdigsten Herren Bischöfe Deutschlands auszusprechen geruht, wofür Hochdenselben der ehrerbietigste und wärmste Dank hiermit auch öffentlich ausgedrückt wird.

1. Der Hochwürdigste Bischof von Rottenburg, Herr Dr. Carl Joseph von Hefele,

erklärt in einem längeren Schreiben vom 27. März, „das Erscheinen der Zeitschrift freudig zu begrüfsen, sie mit den besten Segenswünschen zu begleiten und dem Klerus zu empfehlen“.

2. Der Hochwürdigste Bischof von Hildesheim, Herr Dr. Wilh. Sommerwerck gen. Jacobi,

läfst durch Brief vom 28. März seine besonderen Sympathieen für das Unternehmen ausdrücken.

3. Der Hochwürdigste Bischof von Fulda, Herr Dr. Joseph Weyland,

läfst in dem „Kirchl. Amts-Blatt für die Diözese Fulda“ Nr. 7 vom 3. April durch sein „General-Vikariat“ auf die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ unter Mittheilung ihres Zweckes und ihrer Satzungen aufmerksam machen und die lange Anzeige schliefsen mit den Worten: „Wir glauben dem Hochwürdigen Diözesanklerus das Unternehmen warm empfehlen zu sollen im Interesse der allseitigen Pflege kirchlichen Lebens und wenn der Einzelne bei den vielen Bedürfnissen, welche die wissenschaftliche Weiterbildung an ihn stellt, nicht im Stande sein möchte, allein die Zeitschrift zu halten, kann dies vielleicht in Gemeinschaft von mehreren Mitlesern ausgeführt werden.“

4. Der Hochwürdigste Bischof von Trier, Herr Dr. Felix Korum,

hat durch „das Bischöfliche General-Vikariat“ unter dem 3. April im „Kirchl. Amtsanzeiger für die Diözese Trier“ Nr. 8 vom 8. April „der Hochwürdigen Geistlichkeit die Zeitschrift angelegentlich empfehlen“ lassen unter weitläufiger Darlegung ihres Bedürfnisses und ihrer Wichtigkeit, sowie unter Betonung des Vertrauens, welches die Veranstalter verdienten. „Von der Aufnahme“, so schliefst die warme Empfehlung, „und von der Theilnahme, welche die Zeitschrift durch Uebernahme des Abonnements findet, wird es abhängig sein, was dieselbe zu bieten und zu leisten im Stande ist, und ob sie den Zwecken und Zielen in vollem Mafse zu entsprechen vermag, welche bei der Gründung derselben in’s Auge gefafst sind.“

5. Der Hochwürdigste Erzbischof von Köln, Herr Dr. Philippus Krementz,

erläfst unter dem 7. April im „Kirchl. Anzeiger für die Erzdiözese Köln“ Nr. 8 vom 15. April folgendes Anschreiben:

„Allseitig wurde seit Jahren eine Zeitschrift ersehnt, welche dem jetzigen Standpunkt der Forschung entsprechend die Kenntnifs und die Würdigung der christlichen und besonders der kirchlichen Kunst zu verbreiten, zu fördern und zu vertreten geeignet und dabei zugleich darauf bedacht sei, sowohl den ausübenden Künstlern und Kunsthandwerkern, als namentlich Allen, welche sowohl auf die Herstellung bestehender Kirchen und kirchlicher Gegenstände, als auf den Bau neuer Kirchen und die Beschaffung ihrer innern Ausstattung berufen sind, praktische Anweisungen und Fingerzeige zu bieten. Freudig begrüfsen wir deshalb die Zeitschrift für christliche Kunst, welche unter der Redaktion des Domkapitulars Alexander Schnütgen in dem

Verlage von L. Schwann in Düsseldorf soeben zu erscheinen begonnen hat, als ein Unternehmen, welches jenem langgehegten Wunsche zu entsprechen beabsichtigt. Der Herausgeber und die Mitglieder des Vorstandes bieten die Gewähr, dafs diese Zeitschrift ihre Aufgabe in richtigem Geiste und in praktischer Weise auffassen und erfüllen wird und dafs sie auf die Belebung und die Pflege der christlichen und insbesondere der kirchlichen Kunst einen heilsamen Einflufs auszuüben berufen ist. Wir tragen deshalb kein Bedenken, dieselbe dem hochwürdigen Klerus und den Kirchenvorständen angelegentlich zu empfehlen und bemerken, dafs, wo die Verhältnisse dies als angemessen uud wünschenswerth erscheinen lassen, die Uebernahme des Abonnements auf die Kirchenkasse Unserseits eine Beanstandung nicht erfahren wird."

6. Der Hochwürdigste Bischof von Würzburg, Herr Dr. Franz Joseph von Stein,

läfst unter dem 12. April durch sein General-Vikariat den „Ausdruck der Freude" über das Entstehen der Zeitschrift übermitteln und die Bemerkung beifügen, „dafs die Vorstände des Priesterseminars bereits instruirt sind, bei ihren Vorlesungen über Liturgik in Verbindung mit kirchlicher Kunst auf dieselbe empfehlend hinzuweisen."

7. Der Hochwürdigste Bischof von Ermland, Herr Dr. Andreas Thiel,

theilt durch Schreiben vom 14. April mit „durch Erlafs von demselben Tage, der in der Mai-Nummer des amtlichen Pastoralblattes publizirt werde, die Zeitschrift nicht blofs dem Klerus seiner Diözese zum Einzel-Abonnement empfohlen, sondern auch verordnet zu haben, dafs jedes Dekanat ein Exemplar auf Kosten der betreffenden Kirchenkasse bestelle." Hochderselbe schliefst mit den Worten: „Ich begrüfse dieses neue Unternehmen mit grofser Freude und hoffe, dafs es zur weiteren Entwickelung der christlichen Kunst wesentlich beitragen und unserer hl. Kirche wesentliche Dienste leisten werde."





II. Goldene Bulle des Kaisers Friedrich III.

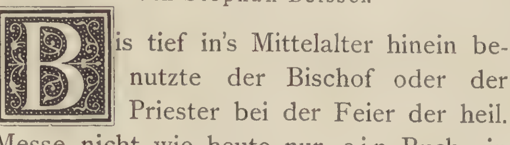
an der Privilegienbestätigung für die Stadt Köln vom 5. Juni 1452 (Haupt-Urk.-Archiv Nr. 12416) befestigt mit grün und rother Seidenkordel. Avers: Bild des thronenden Kaisers, rechts die Wappen des Reichs (Doppeladler) und Oesterreichs, links die von Steier und Tirol, zweireihige Umschrift: Fridericus • dei gra • Romanor impera • e • semper • augts • Austrie • Stirie • Karinthie • et • A • E • I . O • U || Carniole • dux • | comesq • Tirolis • Revers: AVR | EA • R | OMA im Thorbogen des Gebäudes, über demselben A • E • I • O • U; Umschrift: Roma • caput • mundi • regit • orbis • frena • rotundi.

Durchmesser: 7,50 cm., Stärke 0,8 (jedoch sind die Platten in der Mitte stark zusammengeprefst.)

Abhandlungen.

Das Karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters.

Von Stephan Beissel.



Bis tief in's Mittelalter hinein benutzte der Bischof oder der Priester bei der Feier der heil. Messe nicht wie heute nur ein Buch, in dem sich alles Nöthige zusammengestellt findet, sondern wenigstens drei Handschriften. Die Gebete und den Kanon entnahm er einem Sakramentar, die Epistel einem Kodex, welcher je nach Bedürfnifs das alte Testament oder die Briefe der Apostel enthielt, das Evangelium entweder einem Manuskript, worin die vier Evangelien standen, oder in späteren Jahrhunderten einem Buche, in dem die einzelnen, an bestimmten Tagen zur Verlesung kommenden Evangelienabschnitte eingetragen waren. Das an Kunstschätzen noch immer so reiche Aachener Münster besitzt aufser der in jüngster Zeit ausführlich beschriebenen Ottonischen Evangelienhandschrift einen ältern sogenannten „Karolingischen Kodex", dessen sich ehedem der Priester und der Diakon bei der Feier der hl. Messe zum Absingen des Evangeliums bedienten. Versuchen wir, ihn so zu beschreiben, dafs jene Leser, welche mit der Einrichtung ähnlicher Handschriften nicht vertraut sind, dieselben kennen lernen, andererseits aber das bis dahin wenig beachtete Buch auch den Fachgelehrten bekannt wird.

Die Evangelienbücher des Mittelalters zerfallen, wie schon angedeutet, in zwei Arten. Sind in ihnen die vier Evangelien vollaus der Reihe nach eingetragen, so nennt man sie Evangeliare; enthalten sie nur die Perikopen, so heifsen sie Evangelistare. Das in Rede stehende Evangeliar zerfällt nun, wie alle Bücher dieser Art, in drei, der Ausdehnung nach freilich sehr ungleiche Theile. Der erste dient als Einleitung zu den vier Evangelien, welche den zweiten ausfüllen, der dritte bietet ein Verzeichnifs der in der Messe zu verwendenden Evangelienabschnitte und zeigt an, wo der Priester oder Diakon sie für den betreffenden Tag zu suchen hat. Die Abfassung dieses, „Comes" genannten Verzeichnisses wird oft in den Handschriften dem hl. Hieronymus zugeschrieben. Ob mit Recht und in wie weit, bleibt noch zu untersuchen. Sicherlich können indessen jene Comes-Verzeichnisse, welche oft in den Werken dieses Kirchenvaters abgedruckt sind, in der dort gebotenen Form nicht von ihm stammen. Vielleicht gelingt es aber mit der Zeit, den Kern auszuscheiden, der aus seiner Feder herrühren dürfte.

Der Aachener Kodex enthält in seinem ersten Theile die bekannte Vorrede des hl. Hieronymus zu den vier Evangelien und dessen Brief an den Papst Damasus über die Gründe, warum er den Text der hl. Schrift verbessert und vor die Evangelien jene schon von Eusebius verfafsten Kanontafeln gestellt habe, dann diese zehn Tafeln selbst. Sie füllen zwölf Seiten und weisen in je vier oder drei Kolonnen nach, welche Berichte oder Reden des Herrn von mehrern oder nur von einem der Evangelisten aufgezeichnet wurden. In fast allen alten Evangelienbüchern sind diese Kanontafeln reich ausgemalt und darum für die Kunstgeschichte wichtig. Die einzelnen Kolonnen wurden durch Säulen getrennt, welche einen Architrav oder kleine Bogen trugen. Im Aachener Kodex haben diese Säulen immer die attische Base; ihre Kapitäle ahmen auf den beiden ersten Kanontafeln jonische Formen nach, auf den folgenden schliefsen sie sich der römischen Stilart an und tragen dort einen die Ravennatischen Bauwerke in Erinnerung bringenden Aufsatz, der sich auch bei den Säulenstellungen des Aachener Oktogons findet. Die Säulen stützen auf jeder Blattseite einen in Blau und Gold gestreiften Balken, dessen Gold-

grund mit Edelsteinen und Blumen gefüllt ist. Auf den späteren Kanontafeln wird der Balken schmäler, weil die erwähnten Auflager die Säulenköpfe erhöht haben. Auf den Balken hat der Zeichner, um Raum zu sparen, nicht ein hoch aufsteigendes Giebeldreieck, sondern nur Reihen von drei bis vier kleinen Dreiecken oder Halbkreisen gelegt.

Sockel, Basen, Kapitäle und die meisten architravartigen Balken sind vergoldet. Sie stehen dadurch im Gegensatz zu den bunt, also marmorartig bemalten Säulenschaften, Kapitälen und oberen Dreiecken oder Halbkreisen. Bei letztern ist das roth- oder purpur-farbige Innere von einem Goldstreifen umsäumt, den ein blauer Strich einfafst, worauf eine vergoldete Blumenreihe liegt. Die Absicht, Gold und Farbe in regelmäfsigem Wechsel folgen zu lassen, ist unverkennbar.

Den bunt umrahmten Kanones folgt eine Miniatur mit den Bildern der vier Evangelisten. Lamprecht (Initial-Ornamentik S. 28) hat auf dieselbe aufmerksam gemacht, weil „ihre Stellung namentlich zur karolingischen Kunst der Untersuchung werth wäre". Ihre blau grundirte Bildfläche hat einen goldenen, von zwei blauen Strichen eingefafsten, mit vierzehn ebenfalls blauen Edelsteinen besetzten Rahmen. Im Bilde erheben sich vier blaugrün gemalte Berge, zwei in der obern, zwei in der untern Reihe. Am Fufse eines jeden dieser Berge sitzt auf einem rothen Kissen vor einem geöffneten Buche ein Evangelist mit blauem Nimbus, dunkelm Haar, weifsem Kleid und Manteltuch. Bezeichnet man, um einen übersichtlichen Eindruck zu erhalten, die Evangelisten mit A, B, C und D, ihre Zeichen: den geflügelten Menschen, Löwen, Ochsen und Adler, mit 1, 2, 3 und 4, endlich die Pulte, worauf ihre Bücher liegen, und die Sitze mit a, c, d, e so ergibt sich folgendes Schema:

$${}^{1}_{a}A \qquad {}_{d}D^{4}_{e}$$
$${}^{2}B \qquad C^{3}_{c}$$

Man sieht, wie die mit Nimbus versehenen, eine geöffnete Rolle haltenden Evangelistenzeichen in die Nähe des Rahmens gerückt sind. Der erste Evangelist sitzt auf der Erde, der zweite und dritte, B und C, auf einer Bank, der vierte auf einem Klappstuhl mit gekreuzten Stützen. A und C, schreibend über ihr Buch gebeugt, sind im Profil gezeichnet und dem Rande zugewandt; B und D dagegen, en face dargestellt, sitzen mit erhobener Feder aufrecht. Bei B, C und D sind die Füfse auf eine niedrige Bank gestellt; neben D steht ein Buchkasten e. Reicher Wechsel der Zeichnung vereint sich mit symmetrischer Gegenüberstellung; die Farben sind so harmonisch zu einander gestimmt, dafs sie die Miniatur zur Einheit sammeln und für eine hoch entwickelte Schule Zeugnifs ablegen.

Ein wichtiges Hülfsmittel zur Beurtheilung dieser werthvollen Malerei bietet ein 1864 von Arneth in den Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-historische Klasse XIII. I.) veröffentlichter Aufsatz über das wichtige mit vier blattgrofsen Evangelistenbildern verzierte Evangeliar Karls des Grofsen in der k. k. Schatzkammer zu Wien. Auch in den von Bock herausgegebenen Beschreibungen des Aachener Schatzes sowie der Wiener Reichskleinodien finden sich einige Bemerkungen über unsere Miniatur. Es kann, wie die von Arneth gebotenen Abbildungen beweisen, keinem Zweifel unterliegen, dafs zwischen dem kostbaren Wiener Evangeliar und dem einfachern Aachener eine grofse Aehnlichkeit besteht. Nichtsdestoweniger glauben wir nicht, dafs die Miniaturen der beiden Bücher aus gleicher Zeit, aus demselben Kloster oder gar von derselben Hand stammen. Dagegen kann als richtig zugegeben werden, dafs sie „aus einer und derselben Zeit- und Stilepoche" herrühren.

Der dritte, den Comes enthaltende Theil des Aachener Kodex ist zur Bestimmung der Zeit der Anfertigung wichtig.

Die erste Haupteigenthümlichkeit desselben besteht darin, dafs die Rogationstage vor Christi Himmelfahrt noch fehlen, eine Litaneiprozession aber angegeben ist für den 25. April, an dem damals noch nicht das Fest des hl. Markus gefeiert wurde.

Ein beachtenswerther Beschlufs des Aachener Konzils von 836 besagt: „Man brachte die Frage über die Abbetung der Allerheiligenlitanei und die Rogationstage zur Besprechung. Einstimmig wurde von Allen für gut befunden und beschlossen, am 25. April jene Feier (die Prozession und Abbetung der Litanei) nach Römischer Sitte und nach dem Gebrauche unserer Kirche nicht zu unterlassen."

Der Aachener Comes bietet also eine Erläuterung zu dem Kanon jenes Konzils und zeigt, dafs in der Karolingischen Pfalzkapelle die Bittprozession nicht, wie dies in der Gallikanischen Kirche Sitte war, vor Christi Himmelfahrt, sondern am 25. April abgehalten wurde. Später gewann der noch heute geltende Gebrauch allgemeine Geltung, sowohl an dem Tage, welchen man dem hl. Markus widmete, als auch vor Christi Himmelfahrt solche feierliche Bittgänge zu veranstalten.

Weitere Eigenthümlichkeiten des Comes der „Karolingischen Handschrift" von Aachen sind, dafs am Dienstage der Charwoche die Leidensgeschichte nach Markus noch nicht gelesen wird; die Sonntage nach Pfingsten in vier Abtheilungen gesondert, nicht nur n a c h dem Pfingstfest, sondern auch n a c h den Festen der Apostelfürsten, des hl. Laurentius und des hl. Cyprian gezählt werden, so dafs man zuerst 2 Sonntage nach dem ersten, dann aber 6, 5 und 7 nach den drei folgenden Festen erhält; endlich steht die Vigil des Weihnachtsfestes nicht am Anfange, sondern am Ende des Comes, der also mit dem Evangelium der Christmesse beginnt.

Weiterhin fehlen in unserer Handschrift noch folgende, in den liturgischen Kodices des 10. und 11. Jahrhunderts verzeichneten Heiligenfeste: Kreuzerfindung (3. Mai), Vitus, Modestus und Crescenz (15. Juni), Jakobus (25. Juli), Bartholomäus (24. August), die Vigil und das Fest des hl. Matthäus (20. und 21. September), Mauritius (22. September), Remigius (1. Oktober), die Uebertragung der hl. Petronella (8. Oktober), Gereon (10. Oktober), die Vigil und das Fest des Evangelisten Lukas sowie der Apostel Simon und Judas (17., 18., 27. und 28. Oktober), Vigil und Fest Allerheiligen sowie Thomas (21. Dezember). Die erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters in die Kalendarien eingefügten nichtrömischen oder spätern Heiligen fehlen natürlich sämmtlich.

Freilich finden sich diese Eigenthümlichkeiten in den meisten Comes-Verzeichnissen der Karolingischen und in den ältern der Ottonischen Zeit. Man stöfst aber bei genauerer Untersuchung in jedem Comes auf besondere Merkmale. Auffallender Weise zeigt sich nun, dafs der Comes der Karolingischen Handschrift des Aachener Stiftes fast wörtlich mit dem von Liuthar dem Kaiser Otto I. (oder III.?) geschenkten Kodex derselben Kirche übereinstimmt, obgleich in letzterm kleinere, auf spätere Zeit deutende Aenderungen sich finden. Beispielsweise läfst der Ottonische Kodex oft die im andern Kodex regelmäfsig angegebenen römischen Stationen aus, bietet er Evangelien für die Sonntage nach den Quatembertagen, nennt er das Fest Mariä Himmelfahrt nicht mehr, wie es früher Sitte war, „pausatio", sondern „assumptio". Beide schon mit Rücksicht auf ihren Text in auffallender Weise übereinkommenden Handschriften gleichen sich ebenso in den Aeufserlichkeiten. Die ältere hat 0,300 m Blatthöhe, 0,217 Breite, 0,195 Texthöhe, 0,115 Breite ohne die Anfangsbuchstaben und bei 0,010 Linienabstand 21 Zeilen auf jeder Seite. In der jüngeren, deren Schrift freilich kleiner und regelmäfsiger ist, stellen sich die Verhältnisse fast ebenso: Blatthöhe 0,305, Breite 0,240, Texthöhe 0,195, Breite 0,120 ohne Initialien, Linienabstand 0,009—0,011 bei 20 Zeilen auf jeder Seite.

Alles scheint zu beweisen, dafs beide Kodices von Anfang an für den Gebrauch beim Gottesdienst der kaiserlichen Pfalzkapelle zu Aachen bestimmt gewesen sind. Da nun der jüngere höchst wahrscheinlich um 940 von Liuthar, einem Abt der Reichenau, dem Kaiser Otto I. überreicht wurde, mufs der erstere Kodex, dessen Miniaturen sich eng an die Karolingische Kunstthätigkeit anschliefsen, dessen Schrift alterthümlicher ist und dessen Text im Comes ältere Namen und Bezeichnungen anwendet, jedenfalls schon im 9. Jahrhundert entstanden sein, nicht im 10., wie Lamprecht angenommen hat. Es dürfte sich erst, wenn einmal die Handschriften jener Zeit genauer untersucht sein werden, ein genaueres Urtheil über Ort und Zeit seiner Anfertigung abgeben lassen.

Hoffentlich erscheint bald die von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde unternommene Publikation des Trierer Adakodex, dann wird sich Gelegenheit bieten, auf die liturgischen Bücher der Karolingischen Epoche zurückzukommen und sie eingehender zu besprechen.

Der Engelbertusschrein im Kölner Dom und sein Verfertiger, der Goldschmied Conrad Duisbergh.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).



u den werthvollsten Gegenständen, welche die Schatzkammer des Kölner Domes aufbewahrt, gehört die silberne, grofsentheils vergoldete Pracht-Tumba, welche die Gebeine des hl. Engelbertus, Kölns glorreichen Erzbischofs, verschliefst. Es ist eins der seltenen Werke dieser Art aus der Zeit der Spät-Renaissance und eine so hervorragende Leistung, dafs sich der Kölner Meister noch auf der Höhe der Kunstfertigkeit zeigt, durch welche die hiesigen Goldschmiede des Mittelalters einen weit verbreiteten Ruhm erlangt hatten. Bei dieser Anerkennung ist freilich die Wahrnehmung nicht auszuschliefsen, dafs Einzelnes, namentlich in den für die Ornamentik gewählten Details (z. B. den Engelsköpfchen), eine im Sinken begriffene Geschmacksrichtung bekundet.

Auf jeder der beiden Längenseiten sind in getriebener Arbeit vier Hauptmomente aus dem Leben des Heiligen dargestellt, beginnend mit der Geburt im Jahre 1185 und abschliefsend mit der Aufnahme unter die Märtyrer. Zwischen diesen mit erklärenden Beischriften versehenen acht Feldern sind zehn ziselirte Statuetten berühmter Bischöfe aufgestellt, welche durch Heiligsprechung von der Kirche ausgezeichnet wurden, nämlich Severinus, Evergislus, Kunibertus, Agilolphus, Hildegerus, Hildebaldus, Bruno, Gero, Heribertus und Anno, jeder mit Beifügung seines Namens. Die vordere Schmal- oder Kopfseite nimmt der segnende Heiland, begleitet von dem Apostelfürsten Petrus und Kölns erstem Bischof St. Maternus, seinem Schüler, ein. An der entgegengesetzten Schmalseite erscheinen die Hauptpatrone der Kölner Domkirche, die hl. Dreikönige, dem Jesuskinde ihre Gaben opfernd.

An dem etwas gerundeten Theile des Deckels sind in acht länglichen Feldern Wunderwirkungen dargestellt, welche den um die Fürbitte des hl. Engelbertus flehenden Hülfsbedürftigen bei mancherlei Krankheiten und Gebrechen zu Theil geworden. Die Bilder der vier Evangelisten sind an den Ecken sitzend angebracht. Auf der Deckelfläche erblickt man in etwas vergröfsertem Mafsstabe die ruhende Gestalt des Heiligen im bischöflichen Ornat mit Inful und Stab; sein linker Arm stützt sich auf ein Kissen, auf dem auch der Kurhut liegt. Zwei knieende Engel halten die Symbole des Martyriums.

Das Gewicht des ganz aus massivem Silber angefertigten Schreins wird mit 149 Pfund angegeben. Die Länge beträgt 1,19 m, bei einer Höhe von 0,61 m und einer Breite von 0,42 m.

Die Entstehung verdankt man dem Kurfürsten Ferdinand, Herzog von Baiern, welcher von 1612 bis 1650 die Würde des Erzbischofs von Köln bekleidete. Sein Stammwappen nebst dem Wappen des Erzstifts sind in emaillirter Arbeit an dem Deckel angebracht. Die nächste Veranlassung zur Anfertigung wurde gegeben als am 6. August 1622 der Erzbischof die seit,



Alles scheint zu beweisen, dafs beide Kodices von Anfang an für den Gebrauch beim Gottesdienst der kaiserlichen Pfalzkapelle zu Aachen bestimmt gewesen sind. Da nun der jüngere höchst wahrscheinlich um 940 von Liuthar, einem Abt der Reichenau, dem Kaiser Otto I. überreicht wurde, mufs der erstere Kodex, dessen Miniaturen sich eng an die Karolingische [illegible] alterthümlicher ist und dessen Text im Comes ältere Namen und Bezeichnungen anwendet, jedenfalls schon im 9. Jahrhundert entstanden sein, nicht im 10., wie Lamprecht angenommen hat. Es dürfte [illegible], wenn einmal die Handschriften jener Zeit genauer untersucht sein werden, [illegible] Karolingischen Epoche zurückzukommen [illegible]

Der Engelbertusschrein im Kölner Dom und sein Verfertiger, der Goldschmied Conrad Duisbergh.

Zu den werthvollsten Gegenständen, welche die Schatzkammer des Kölner Domes aufbewahrt, gehört die silberne, grofsentheils vergoldete Prachttumba, [illegible] glorreichen Erzbischofs, verschliefst. Es ist eins der seltenen Werke dieser Art aus der Zeit der Spät-Renaissance und eine so hervorragende Leistung, dafs sich der Kölner Meister noch auf der Höhe der Kunstfertigkeit zeigt, durch welche die hiesigen Goldschmiede des Mittelalters einen weit verbreiteten Ruhm erlangt hatten. Bei dieser Anerkennung ist freilich die Wahrnehmung nicht auszuschliefsen, dafs Einzelnes, namentlich in den für die Ornamentik gewählten Details (z. B. den Engelsköpfchen), eine im Sinken begriffene Geschmacksrichtung bekundet.

Auf jeder der beiden Längenseiten sind in getriebener Arbeit vier Hauptmomente aus dem Leben des Heiligen dargestellt, beginnend mit der Geburt im Jahre 1185 und abschliefsend mit der Aufnahme unter die Märtyrer. Zwischen diesen mit erklärenden Beischriften versehenen acht Feldern sind zehn ziselirte Statuetten berühmter Bischöfe aufgestellt, welche durch Heiligsprechung von der Kirche ausgezeichnet wurden, nämlich Severinus, Evergislus, Kunibertus, Agilolphus, Hildegerus, Hildebaldus, Bruno, Gero, Heribertus und Anno, jeder mit Beifügung seines Namens. Die vordere Schmal- oder Kopfseite nimmt der segnende Heiland, begleitet von dem Apostelfürsten Petrus und Kölns erstem Bischof St. Maternus, seinem Schüler, ein. An der entgegengesetzten Schmalseite erscheinen die Hauptpatrone der Kölner [illegible] ihre Gaben opfernd.

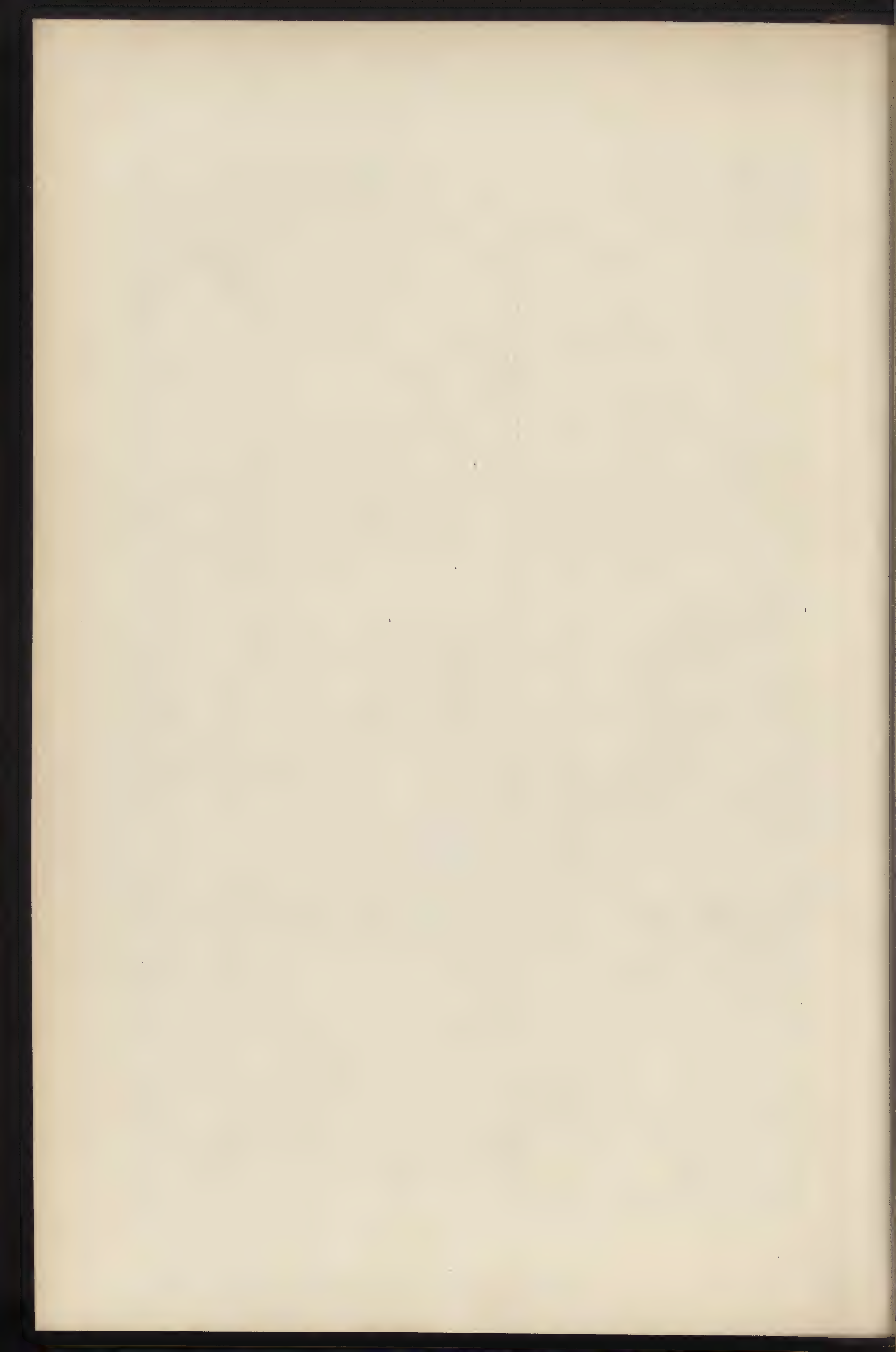
An dem etwas gerundeten Theile des Deckels sind in acht länglichen Feldern Wunderwirkungen dargestellt, welche den um die Fürbitte des hl. Engelbertus flehenden Hülfsbedürftigen bei mancherlei Krankheiten und Gebrechen zu Theil geworden. Die Bilder der vier Evangelisten sind an den Ecken sitzend angebracht. Auf der Deckelfläche erblickt man in etwas vergröfsertem Mafsstabe die ruhende Gestalt des Heiligen im bischöflichen Ornat mit Inful und Stab; sein linker Arm stützt sich auf ein Kissen, auf dem auch der Kurhut liegt. Zwei knieende Engel halten die Symbole des Martyriums.

Das Gewicht des ganz aus massivem Silber angefertigten Schreins wird mit 149 Pfund angegeben. Die Länge beträgt 1,19 m, bei einer Höhe von 0,61 m und einer Breite von 0,42 m.

Die Entstehung verdankt man dem Kurfürsten Ferdinand, Herzog von Baiern, welcher von 1612 bis 1650 die Würde des Erzbischofs von Köln bekleidete. Sein Stammwappen nebst dem Wappen des Erzstifts sind in emaillirter Arbeit an dem Deckel angebracht. Die nächste Veranlassung zur Anfertigung wurde gegeben als am 6. August 1622 der Erzbischof die seit,



Der Engelbertusschrein im Kölner Dom.



dem Jahre 1368 in einer Kapelle des Domes verborgen ruhenden Gebeine seines heiligen Vorgängers zum Zwecke der öffentlichen Verehrung erheben liefs. Der Kölner Goldschmied Konrad Duisbergh wurde mit der Ausführung des kostbaren silbernen Sarges beauftragt, der diese ehrwürdigen Ueberreste in sich aufnehmen sollte. 1633 vollendete er sein Werk und am 7. November, dem Sterbetage des Heiligen, wurden unter grofser kirchlicher Feierlichkeit die Gebeine in den Behälter eingeschlossen. Der Name des kunstreichen Verfertigers ist in bescheidener Weise an dem Werke eingegraben. Der aufmerksame Beschauer wird die Bezeichnung:

CONRADT DVISBERGH·FE·Æ.1633

bei jener Vorstellung entdecken, welcher die Unterschrift: „Henricum Regem Rom. Coronat" beigegeben ist.

Aegidius Gelenius, von welchem 1633 die Lebensgeschichte des hl. Märtyrers Engelbertus im Verlag des Kölner Buchhändlers Gisbert Clemens erschienen war, gab bald nach jener Festlichkeit, im darauffolgenden Jahre 1634, eine Beschreibung der prachtvollen Tumba heraus, ein Quartbändchen mit dem Titel: Pretiosa Hierotheca duodecim unionibus historiae coloniensis exornata. Coloniae, typo Gisberti Clementis anno 1634. (128 Seiten.) Man darf mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dafs Gelenius dem Künstler durch Angabe der Ideen zur Anordnung des Werkes beigestanden habe.

Eine Inschrift an der ehemaligen Grabesstelle in der Seiten-Kapelle zeigte die Versetzung in den Hochaltar des Domes an:

> Anno 1368 S. Engelbertus de Marca Archiepiscopus Coloniensis hic sepultus et anno 1633·7·9^{bris} ad summum altare translatus est.

Bei der Annäherung der französischen Heere im Jahre 1794 wurde der Engelbertusschrein mit den übrigen Domschätzen in das Innere von Deutschland geflüchtet, bis er am 13. Mai 1804 auf feierliche Weise in den Dom zurückgebracht wurde.

Gelenius liefs in seiner oben bezogenen Beschreibung den Namen des Künstlers ungenannt. Es lag in der Gewohnheit unserer Vorfahren, die ganze Dankesfülle dem Schenkgeber zuzuwenden; die Person des ausführenden Künstlers hielt man mit der Auszahlung des bedungenen Lohnes für abgethan und dachte nicht daran, seinen Namen zu dauerndem Andenken in die Annalen der Kunstgeschichte einzuführen. Diesem unlöblichen Brauche ist es zuzuschreiben, dafs uns von den ausgezeichneten Talenten, die hier auf den Gebieten der Architektur, der Skulptur, der Malerei und des Kunsthandwerks gewirkt haben und deren hervorragende Leistungen wir noch zahlreich bewundern, nur äufserst wenige dem Namen nach bekannt sind. Es kann als eine Ausnahme gelten, dafs Duisbergh dafür gesorgt hat, dafs sein Name nicht von seinem Werke getrennt wurde.

Die neuere Zeit zeigt sich erkenntlicher gegen die ausführenden Künstler, und so haben auch wir uns bemüht, auf dem Wege archivalischer Forschungen über die persönlichen Verhältnisse Konrad Duisbergh's nähere Aufschlüsse zu gewinnen.

Zuerst trifft man ihn im Jahre 1597, wo er in der St. Peterskirche mit Beatrix von Hann das Ehebündnifs vollzog. „Anno 1597 copulati Conraidt von Duissbergh — Beatrix von Hann", ohne Angabe von Tag und Monat. (Copulat. Buch im Stadtarchiv.) Sie zogen in die Columbapfarre, in deren Taufbuch sich folgende Eintragungen befinden:

> „1604, 25. Julii: Conradus Dusberg aurifaber et Beatrix obtulerunt filiam vocatam Sibillam."
>
> „1606, 15. Maji: Conradus Dusberg aurifaber et Beatrix coninges obtulerunt filiam vocatam Helenam."

Im letztgenannten Jahre wird ihm Frau Beatrix durch den Tod entrissen worden sein. 1607 war er zur zweiten Ehe geschritten mit einer Tochter des Goldschlägers und städtischen Wardeins Johann von Worringen. Als dieser im Jahre 1606 den Entschlufs gefafst hatte, sich von seinem einträglichen Amte, das er bereits über 40 Jahre versah, zurückzuziehen, traten drei Kölner Goldschmiede als Bewerber um die Nachfolge auf: Johann Rodorff, Konrad Duisbergh und Philipp Altendorf. Der Rath verordnete, dafs diese drei Kandidaten zur Probe gestellt werden sollten, und in Folge dessen findet sich am 14. Mai 1607 Folgendes in die Rathsverhandlungen eingetragen:

„Wardein.

Der Herr Bürgermeister Boland referirt, dafs er Diejenigen, welche um den Wardeinsdienst supplicirt, zur Probe gestellt und mit ihnen der Münzsachen halber communicirt

hätte. Er befände sie alle also beschaffen, dafs sie sich zu solchem Dienst gern qualificiren sollten, wüfste einen dem andern nicht vorzusetzen; es stände also bei Einem Ehrsamen Rath einen aus allen zu erwählen. Als nun der Wardein Johann von Worringen in Raths-Statt für seinen Schwiegersohn („Eithumb") Konrad Duisbergh gebeten, ist derselbe, als welcher bei ihm, dem alten Wardein, lange gewohnt und in diesem Werk mit angeführt und des Rechnens wohl erfahren wäre, dazu aufgenommen und die Urkunde Petern Stam und Johann Aldenhofen befohlen."

Am 6. Juli 1604 hatte er sich in die hauptsächlich von den Goldschmieden unterhaltene Achatius-Bruderschaft aufnehmen lassen, deren Mitglieder ihn am 23. Juli 1612 nebst dem Pfarrer Theodor Gevelsberg von St. Marien-Ablafs zu Brudermeistern erwählten. Bei ihrem Abtreten von diesem Ehrenamte fand 1614 das übliche Festmahl statt, womit die Rechnungsablage verbunden war. Das in meinem Besitz befindliche Bruderschaftsbuch verzeichnet auf's Genaueste Alles, was Küche und Keller geliefert, und da es diesmal etwas üppiger als gewöhnlich hergegangen war, so schlofs die Rechnung mit einem Defizit von über 32 Florin, welches die abgehenden beiden Meister auf sich zu nehmen erklärten, mit der Bitte an die Mitbrüder, dafür im Gebet ihrer eingedenk zu sein. Dann folgen die eigenhändigen Unterschriften:

Theodorus Gevelspergh, Pastor B. Mariae ad Indulgentias.

Conraidt Duisbergh, gultschmidt undt wardein der statt Cöllen.

1640 war er das älteste der damals lebenden Mitglieder der Verbrüderung. Das Namen-Register stellt ihn an die Spitze als „Conradt Duissbergh Goltschmid und General Wardein".

Für das Ansehen, das unser Künstler unter seinen Fachgenossen besafs, zeugt der Umstand, dafs ihn die Goldschmiedezunft 1617 zum Rathsherrn erwählte. Dieselbe gehörte zu den bevorzugten Zünften, welche durch zwei Rathsmänner vertreten wurden, wovon der eine beim Beginn des neuen Jahres (Nativ. Christi), der andere um die Jahresmitte (Nativ. bti. Johannis) sein Amt antrat. Die Dauer war auf ein Jahr beschränkt, doch konnte der Abgetretene im drittfolgenden Jahre wiedergewählt werden. Die Goldschmiede hielten an Duisbergh's Wahl fest; 1641 safs er zum neunten- und letztenmal unter den Vätern der Stadt. 1644 wurde der Goldschmied Hans Wilhelm von der Rennen sein Nachfolger. Berücksichtigt man dazu, dafs 1643 das Amt des städtischen Wardeins auf Konrad's Vetter, den Goldschmied Johann Duisbergh, überging, so ist die Zeit seines Ablebens ziemlich verläfslich angedeutet.

Noch erwähne ich einer Begegnung mit ihm aus dem Jahre 1640, da sie eine genauere Angabe seiner Wohnung bietet. Er gehörte unter die zahlreichen Eingeladenen zum Doktorschmause bei der Promotion dreier Jesuiten, der damals im Hause Quattermarkt stattfand. Das nach den Strafsen geordnete Verzeichnifs der Gäste (Handschrift, um 1850 im Besitz des Frhrn. Dr. v. Mering), hat die Position:

„Unter gulden Wagen
Herr Duifsbergh Wardein."

Er wohnte also auf der zur Columbapfarre gehörigen Westseite des Theiles der Hochstrafse, der von der Minoritenstrafse bis zum Wallrafsplatz reicht. Das Haus „Zur goldenen Wage — ad auream libram" (jetzt Nr. 137) veranlafste die Benennung. Köln. J. J. Merlo.

Die alten Holzhäuser in Hildesheim und ihre Wiederherstellung.

Von Bauinspektor F. C. Heimann.



Das alterthümliche Gepräge, welches die Stadt Hildesheim zur Schau trägt, verdankt dieselbe nicht zum geringsten Theil den noch zahlreich vorhandenen Holzhäusern aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, den Stilperioden der Gothik und Renaissance. Man findet neben den bescheidensten und einfachsten Ausführungen auch solche, die in allen Theilen eine hohe künstlerische Vollendung erkennen lassen, wenngleich die gröfsere Zahl dieser Holzhäuser nicht mehr in vollständigem ursprünglichem Zustande auf unsere Zeit gekommen ist. Die Vergangenheit hat so mancherlei Veränderungen im Aeufsern

vorgenommen, dafs es mitunter nicht unerhebliche Schwierigkeiten verursacht, sich ein Bild der ersten Anlage zu schaffen. Die zierlichen, kleinen, von sog. „Vorhängebögen" umrahmten Fenster mufsten plumpen, weiten, viereckigen Lichtöffnungen weichen, geschnitzte Consolen, Schwellen und Gesimse, welche schadhaft geworden, erhielten eine glatte Brettverschaalung, bildliche Darstellungen in Wandfüllungen verschwanden unter Mörtelputz, und schliefslich wurde das Ganze mit einer steingrauen Oelfarbe überdeckt, so dafs der wirkliche Charakter des Holzhauses nicht mehr völlig gewahrt erschien. Wie auf so vielen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerkes sich unsere Zeit es angelegen sein läfst, Zerstörtes und Verdorbenes wieder herzustellen, so sollten auch die beredten Zeugen von Hildesheims künstlerischer Vergangenheit nicht dem Schicksal des Verfalles und der Vergessenheit entgegengehen. Seit dem Tage, wo das Knochenhauer Amthaus, die Perle aller Holzhäuser, nahe daran war, dem verzehrenden Feuer zum Opfer zu fallen, und nachdem das zum Theil eingeäscherte Gebäude auf Kosten der Stadt in glänzender Weise wiederhergestellt worden ist, hat der Sinn und die Erkenntnifs für die Schönheit und den Werth der alten Holzbauten Hildesheims in den Kreisen seiner Bürgerschaft sich gehoben. Es zeigte sich dies im vorigen Jahre gelegentlich des geplanten Abbruches eines überaus interessanten, wenn auch nicht künstlerisch schönen, jedoch für die äufsere Erscheinung der Hauptstrafse der Stadt charakteristischen Hauses, der Rathsweinschenke, zum Zwecke eines landläufigen Neubaues; glücklicherweise führten Verhandlungen der Stadtverwaltung mit dem Besitzer dahin, dafs die alte, mit Schnitzwerk überreich ausgestattete Front beim Neubau erhalten und mit Farbenschmuck ausgestattet wurde. Die erwähnten Vorgänge gaben den Anstofs zur Bildung eines „Vereins zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Hildesheims", dessen Mitglieder allen Kreisen der Bürgerschaft angehören, und dessen Vorstand zum gröfsten Theil aus Künstlern und Kunstverständigen sich zusammensetzt. Zur Aufgabe hat sich der Verein gestellt, aus seinen durch Beiträge aufzubringenden Mitteln und mit Unterstützung der Hauseigenthümer das Aeufsere bemerkenswerther Holzbauten so wieder in Stand zu setzen, dafs sowohl das Eigenartige der Konstruktion als auch das Schnitzwerk genügend in die Erscheinung tritt, was nur durch das Zusammenwirken verschiedener Farben zu erzielen ist.

Bei der Wiederherstellung von Gebäuden dieser Gattung gilt es denn vor allen Dingen, durch Abätzen, Abbrennen und Abschaben der im Laufe der Jahrhunderte massenhaft aufgetragenen Oelfarbe, das wirklich alte und richtige Ornament zu ermitteln. Weiterhin werden versteckt gelegene Schnitzereien durch Abtragung von Dachüberständen sichtbar gemacht, und schlicht verputzte Flächen daraufhin untersucht, ob sie nicht eine Umhüllung von künstlerisch werthvollem Bildwerk seien. Eine Nachforschung letzterer Art hat an einer bis dahin kaum beachtenswerthen Hausfront eine Reihe sehr schöner, und bis jetzt vereinzelt dastehender Darstellungen aus Ovids Metamorphosen zu Tage gefördert.

Nach Säuberung einer Hausfront von der anhaftenden Farbe, sowie nach Ergänzung fehlender Schnitzarbeiten und Konstruktionstheile wird das Holzwerk, welches meistens wegen seines Alters gegen die Witterungseinflüsse zu schützen ist, mit einem Oelfarbenanstrich versehen, der einen holzartigen Ton besitzt, alsdann werden die geputzten Flächen in einem entsprechenden hellen Ton dagegen abgesetzt, schliefslich die Schnitzereien durch verschiedene Farben unter sparsamer Verwendung des Goldes, hervorgehoben, welch' letzteres zumeist dazu dient, Inschriften weithin leserlich zu machen. Eine ganz besondere Sorgfalt wird auf die Bemalung der Wappen gelegt, welche stets nach genauen Angaben eines Heraldikers erfolgt.

Auf diese Weise hat im verflossenen Jahre eine stattliche Reihe Häuser ein ganz anderes Ansehen bekommen. Es sind wiederhergestellt: 1) auf Kosten der Regierung 4 Kurien in der Umgebung des Domhofes, durch die Klosterkammer in Hannover das Pfarrhaus zu St. Godehard, 2) durch die Stadt der Erker am Rathhause und die Rathsweinschenke, 3) durch den oben erwähnten Verein 8 Häuser, darunter das imposante Wedekin'sche Haus am Rathhausplatze und eine sehr reizvolle Häusergruppe am Andreaskirchplatze, 4) durch Private 7 Häuser, darunter dasjenige zum „neuen Schaden", durch Eigenart seiner der Renaissancezeit angehörenden Schnitzwerke besonders beachtenswerth. Nicht minder aber verdienen zwei Häuser aus

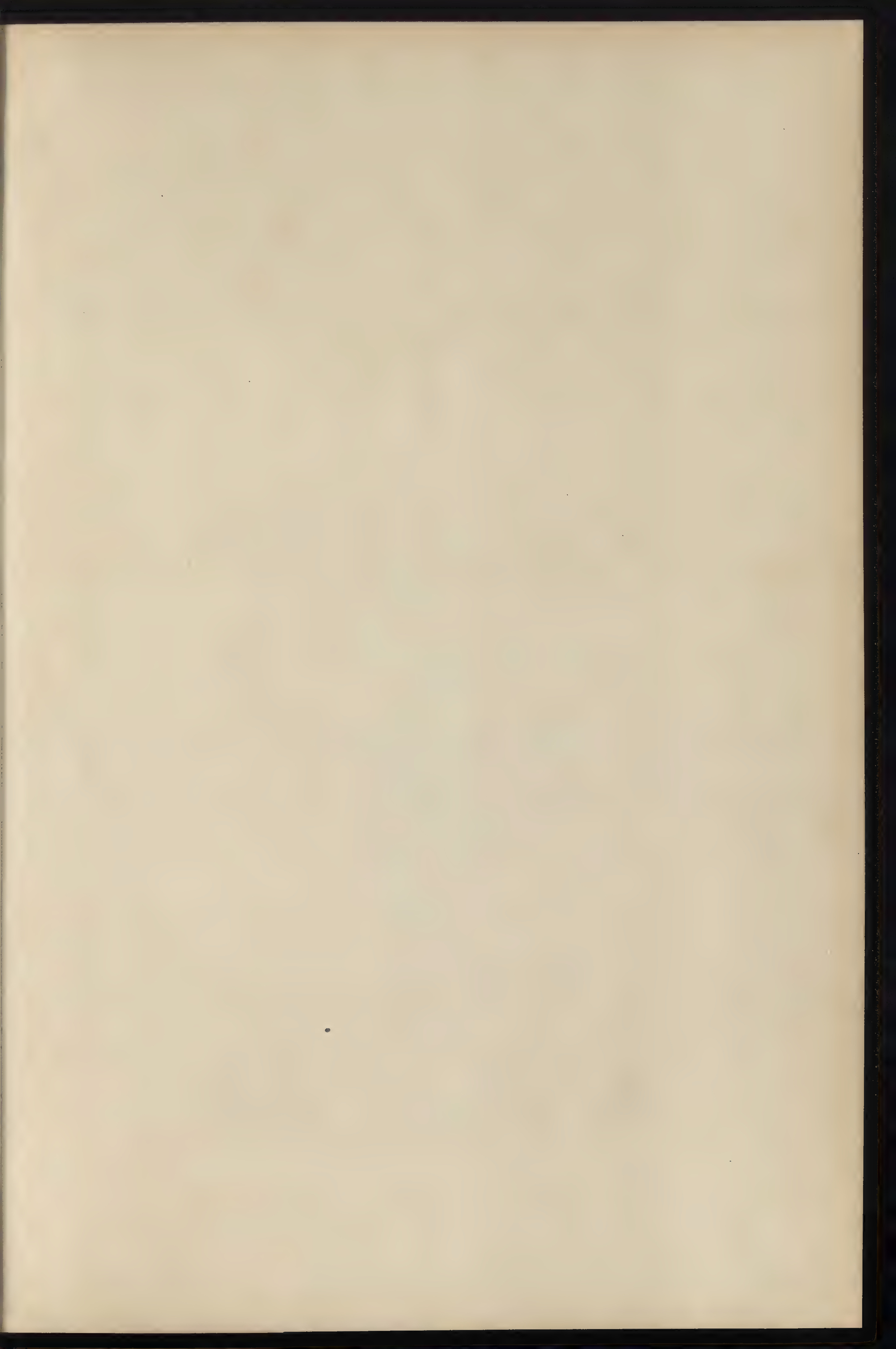
der gothischen Zeit unsere Aufmerksamkeit, die Wohnung des Buchhändlers Lax*) und diejenige des Kaufmanns Dreyer. Die erstere zeigt in der ganzen beträchtlich ausgedehnten Front wohlerhalten flach geschnitzte Füllbretter mit Pflanzen- und Bandornament, welches von den meisten Einwohnern der Stadt erst erkannt wurde, als es in 2 Farben deutlich hervortrat: das letztere, ein ächtes Giebelhaus von bescheidenen Abmessungen, dürfte das Interesse der Leser dieses Blattes insofern erregen, als es zu den wenigen uns überkommenen Bauten zählt, deren äufserer Bilderschmuck in christlichen Darstellungen besteht, während bei dem weitaus gröfsten Theil der alten Holzhäuser die Sagen des Alterthums, die Allegorie und Scenen aus dem Alltagsleben in den Schnitzwerken uns vor Augen geführt werden, in einer Behandlung, welche mitunter konventionell und handwerksmäfsig erscheint.

Die Erbauungszeit des Dreyer'schen Hauses, des alten Kramergildehauses, fällt in das Jahr 1482, kurze Zeit also nach den Verheerungen, welche die Pest in Hildesheim 1473 angerichtet. Auf diesen Umstand deuten vielleicht die fratzenhaften Darstellungen an den Balkenköpfen des obersten Stockwerkes hin, in welchen man eine Versinnbildlichung der Verluste erblicken kann, welche jene Seuche der Kramergilde brachte. Sämmtliche Kopfbänder der Front sind mit Figuren geziert, Schutzheiligen und Gewerk-Patronen. Im obersten Stockwerk erblickt man Bartholomäus, Nikolaus, Paulus, Pantaleon und Petrus; im mittleren Antonius Eremit, Christophorus, Jacobus Major, Georg und Barbara; im untersten Andreas, Ludwig den Frommen, Maria, Heinrich den Heiligen und Johannes Evangelist. (Die letzteren 4 Figuren sind neu gefertigt.) Das Schnitzwerk sämmtlicher Darstellungen ist kräftig; sie gehören bezüglich des Gesichtsausdrucks und der Gewandung zu den besten, welche aus jener Zeit auf uns gekommen sind. Von den beiden Schwellen zeigt die untere einen schön gezeichneten und ausgeführten, frei geschnitzten Laubstab, die obere eine Reihe von 17 Wappen (Hausmarken), welche ohne Zweifel Vorstehern der Gilde zur Zeit der Erbauung angehören. Einen eigenartigen Schmuck besitzt das Aeufsere des Hauses noch in einer wohlerhaltenen spitzbogigen Thür, muthmafslich der frühere Eingang zur Stadtwaage. Ueber derselben ist die halbe Figur eines Kramers ersichtlich, welcher mit der Rechten auf eine genau einspielende Waage hinweist, während die linke ein Spruchband hält, auf dem die Worte in erhabener Schrift geschnitten sind: „weget recht . un gelike so . werdt gi . salich un . ricke." Dieses Band erstreckt sich in origineller Weise über den benachbarten Ständer. — Im Gegensatze zu den vielfarbigen figürlichen Darstellungen, Wappen und Ornamenten, bewegt sich die Schablonenmalerei an der Unterfläche der Schwellen und den Füllbrettern zwischen den Kopfbändern in 3 Farben. Die Muster sind zum Theil hiesigen Bauten, zum Theil einer Anzahl in Reinhausen bei Göttingen aufgefundener Füllbretter, welche dem Mittelalter angehören, entnommen. Letztere zeigen deutlich, wie man es verstanden, mit wenigen Farben (weifs, roth, schwarz) ein verhältnifsmäfsig einfaches, aber überaus wirksames Ornament zu schaffen.

Was schliefslich den Geldpunkt solcher Wiederherstellungen anbetrifft, so theilen sich der „Verein für Erhaltung der Kunstdenkmäler Hildesheims" und die Hausbesitzer in den meisten Fällen in die Kosten, so zwar, dafs die Letzteren sich mit demjenigen Betrage betheiligen, welchen die Ausführung eines gewöhnlichen Oelfarbenanstriches erfordert, während der erstere die weitere Bemalung sowie auch die Herstellung zerstörter oder den Ersatz fehlender Bildwerke aus seinen Mitteln bestreitet. Auf diese Weise belaufen sich die Wiederherstellungskosten für kleinere Häuser, wie das Kramergildehaus, auf 300 M., für grofse Anlagen, wie das Wedekin'sche Haus, auf 600—700 M.

Es ist zu hoffen, dafs es dem Vereine gelingt, auch für die Folge noch eine Anzahl architektonisch bemerkenswerther Wohngebäude der Stadt im Schmucke der Farben neu erstehen zu lassen, so dafs Hildesheim nicht nur durch die grofsartigen Schöpfungen des mittelalterlichen Kirchenbaues und Kunsthandwerkes, sondern auch durch das Reizvolle seiner der alten Zeit entstammenden Bürgerhäuser, sich den Namen des „nordischen Nürnberg" dauernd erhält.

*) Bei Buchhändler Lax findet man die grösste und schönste Auswahl von Photographien der Hildesheimer Kunstdenkmäler und Kunstschätze, meist vorzügliche Aufnahmen von Noehring in Lübeck.





Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

in der Sammlung des Freiherrn A. v. OPPENHEIM zu Köln.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die vorliegende reizende Reliquienbehälter ist vor Kurzem aus altem [illegible] [illegible] und schnell in die reiche Sammlung [illegible] Freiherrn Albert von Oppenheim ge[illegible]. Das den Deckel bekrönende Krystall[illegible] ausgenommen ist er ganz in Silber [illegible] [illegible] [illegible] geschlossenen mit Zeltdach bedeckten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Kästchen flankirenden Engel. [illegible] [illegible] [illegible] Ganzen, sowie dessen annuthige und [illegible] Verzierungsart verleihen dem außerge[illegible] [illegible] sondere Bedeutung.

[illegible] war, kann keinem Zweifel unterliegen, obwohl [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Weil diesen [illegible] [illegible] und [illegible] die runde [illegible] [illegible] ein solches nicht [illegible] [illegible] [illegible] nicht die der Anbetung beigelegt [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] sarkophagartige mit Sattel oder Zeltdach [illegible] [illegible] deswegen schon früh Eingang für [illegible] kleinere Partikel. In der spätgothischen Periode [illegible] [illegible] [illegible] Stoff, besonders aber in Metall, zahlreich hergestellt. Die Art ihres Schmuckes ergab sich bei dem Vorwiegen der architektonischen Formen von selbst, und es konnte sich nur darum [illegible] oder reichere, eine nur ornamentale oder auch figurale sein, ob die Wände geschlossen oder durchbrochen, das Schreinchen flach aufstehen [illegible] Lange und niedrige schreinartige Behälter mit Maßwerkdurchbrechungen auf hohem und schlan[illegible] [illegible] vielfach im XV. und XVI. Jahrhundert, und es [illegible] den, daß ein derartiges Schreinchen, wie im vorliegenden Falle, auf einen Fuß gestellt wurde.

[illegible] [illegible] Regel bildet, war durch die oblonge Gestalt des Schreinchens erfordert, welches aber ihm gegenüber sich nicht hinreichend behauptet haben würde, wenn die beiden flankirenden Engel nicht dazu gekommen wären. Sie stehen auf armleuchterartigen Konsolen, die über dem Knauf von dem sechseckigen Ständer in ganz außergewöhnlicher Weise herauswachsen. Solche auskragende Figuren tragende Arme sind unter der Darstel[illegible] [illegible] [illegible] sich nicht verkennen, daß sie in der mehr [illegible] balken theilen, angebrachter erscheinen, als hier. Diese Empfindung dürfte auch dem Künstler [illegible] starken Betonung der Flügel eine Ausgleichung des Gegensatzes zu erstreben. Die Gefährdung, die sich hieraus wiederum für die Wirkung des Deckels ergab, wurde durch den schlanken überaus fein gegliederten Aufsatz so elegant wie [illegible]

Das Ganze macht überhaupt den Eindruck, daß es in seiner Ausgestaltung nicht so sehr auf ursprünglicher Ueberlegung, als vielmehr auf Veränderungen, richtiger auf Zusätzen beruht, die sich während der Arbeit ergaben. Darin liegt ein gewisser Mangel, insoweit es sich um die strenge organische Durchbildung handelt, ein großer Vorzug, insoweit darin die Selbständigkeit und Eigenart des Goldschmiedes



Reliquienbehälter aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der Sammlung des Freiherrn A. v. Oppenheim zu Köln.

Mit Lichtdrucktafel V.



Der vorliegende reizende Reliquienbehälter ist vor Kurzem aus altem westfälischen Besitz auf den Kunstmarkt und schnell in die reiche Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim gelangt. Das den Deckel bekrönende Krystallknäufchen ausgenommen ist er ganz in Silber ausgeführt und vergoldet. Er hat eine Höhe von 41 cm und besteht aus dem oblongen ganz geschlossenen mit Zeltdach bedeckten Kästchen, aus dem dieses tragenden Fufs nebst Schaft und aus den beiden von diesem abzweigenden Trägern für die mit gefaltenen Händen das Kästchen flankirenden Engel. Die ganz eigenartige Verbindung dieser drei Theile zu einem so einheitlichen und reizvollen Ganzen, sowie dessen anmuthige und reiche Verzierungsart verleihen dem aufsergewöhnlich gut erhaltenen Gegenstande eine besondere Bedeutung.

Dafs er zu einem Reliquiar bestimmt war, kann keinem Zweifel unterliegen, obwohl die betende Haltung der beiden Engel und die Vergoldung auch im Innern des Schreinchens den Gedanken an ein Ciborium nahe legen könnten. Weil diesem aber, als dem Grabe des Herrn, von Anfang an durchweg und in späterm Mittelalter ausnahmslos die runde bezw. polygone Form zu Grunde gelegt wurde, so wird hier ein solches nicht angenommen und den beiden Engeln nur die Bedeutung der Verehrung, nicht die der Anbetung beigelegt werden dürfen. Ihre Verehrung aber kann sich nur auf in dem Schreine zu bergende Reliquien beziehen.

Für die Aufbewahrung von Reliquien bildet ja der sarkophagartige mit Sattel oder Zeltdach geschlossene Schrein die geeignetste Form. Sie fand deswegen schon früh Eingang für grosse Gebeine (vollständige Körper) wie für kleinere Partikel. In der spätgothischen Periode waren neben den die Gebeine zeigenden Ostensorien die sie verhüllenden Schreinchen ganz besonders beliebt und wurden in Holz und Stoff, besonders aber in Metall, zahlreich hergestellt. Die Art ihres Schmuckes ergab sich bei dem Vorwiegen der architektonischen Formen von selbst, und es konnte sich nur darum handeln, ob die Ausstattung eine einfachere oder reichere, eine nur ornamentale oder auch figurale sein, ob die Wände geschlossen oder durchbrochen, das Schreinchen flach aufstehen oder von einem Fufse getragen werden sollte. Lange und niedrige schreinartige Behälter mit Mafswerkdurchbrechungen auf hohem und schlankem Fufse begegnen öfters im XIV. Jahrhundert, solche in Sarkophagform und ohne Untersatz vielfach im XV. und XVI. Jahrhundert, und es mufs als eine grofse Ausnahme bezeichnet werden, dafs ein derartiges Schreinchen, wie im vorliegenden Falle, auf einen Fufs gestellt wurde.

Dafs dieser viertheilige Fufs eine Breitenentwickelung erhielt, wie sie bei der Monstranz die Regel bildet, war durch die oblonge Gestalt des Schreinchens erfordert, welches aber ihm gegenüber sich nicht hinreichend behauptet haben würde, wenn die beiden flankirenden Engel nicht dazu gekommen wären. Sie stehen auf armleuchterartigen Konsolen, die über dem Knauf von dem sechseckigen Ständer in ganz aufsergewöhnlicher Weise herauswachsen. Solche auskragende Figuren tragende Arme sind unter der Darstellung des Gekreuzigten eine gewöhnliche Erscheinung im XIII. Jahrhundert und es läfst sich nicht verkennen, dafs sie in der mehr flachen Behandlung, die sie mit dem Kreuzbalken theilen, angebrachter erscheinen, als hier. Diese Empfindung dürfte auch dem Künstler nicht gefehlt und ihn bestimmt haben, in der starken Betonung der Flügel eine Ausgleichung des Gegensatzes zu erstreben. Die Gefährdung, die sich hieraus wiederum für die Wirkung des Deckels ergab, wurde durch den schlanken überaus fein gegliederten Aufsatz so elegant wie leicht überwunden.

Das Ganze macht überhaupt den Eindruck, dafs es in seiner Ausgestaltung nicht so sehr auf ursprünglicher Ueberlegung, als vielmehr auf Veränderungen, richtiger auf Zusätzen beruht, die sich während der Arbeit ergaben. Darin liegt ein gewisser Mangel, insoweit es sich um die strenge organische Durchbildung handelt, ein grofser Vorzug, insoweit darin die Selbständigkeit und Eigenart des Goldschmiedes

ihren Ausdruck findet, und ein in der Ausstattung ausschliefslich von ihm und von seiner Technik geschaffenes Werk sich ergibt. In den Hauptbestandtheilen zeigt der Meister sich ganz abhängig von seiner Zeit, in ihrer Zusammensetzung verräth er kein hervorragendes Geschick, in dem Spielen aber mit den einzelnen Ornamenten bewährt er eine Findigkeit und Fertigkeit, die um so staunenswerther, je einfacher und geringfügiger die Formen sind, mit denen er arbeitet. Diese Arbeit zeigt sich überall von dem ihm vielleicht unbewufsten Bestreben geleitet, keine, aber auch gar keine gerade Linie bestehen zu lassen, jede durch ein architektonisches Glied zu brechen. Daher dieses Spiel mit dem Lilienfries, mit dem Krabbenfries, mit den Fialen, Kreuzblumen und Mafswerksträngen. Und so einfach, man möchte fast sagen, öde diese Elemente sind und so oft sie wiederkehren, die Gesammtwirkung ist nicht nur eine sehr reiche und anmuthige, sondern auch eine mannigfaltige und harmonische. Mit geringen Mitteln ist hier Vieles erreicht und zwar ganz spontan und durchaus im Rahmen der Goldschmiedetechnik.

Der Künstler arbeitet fast ausschliefslich mit Gufsformen, aus denen er sogar die Blätter an den Armen und der Deckelknospe, sowie an der Kreuzblume gewinnt. Dafs er kein Meister ist in der Handhabung des Grabstichels, beweist die etwas rohe Art, mit der die Blendarkaden gravirt sind. Für einen hervorragenden Ciseleur aber ist der Urheber der getriebenen Blattornamente auf dem Fufse und Deckel zu halten. Sie sind aber zu fein in der Zeichnung und zu reich in der Ausführung, als dafs sie auf die Hand zurückgeführt werden könnten, die das Uebrige geschaffen hat. Wäre ihr die Technik des Treibens bis zu diesem Mafse geläufig gewesen, sie hätte gewifs nicht so gierig und ausschliefslich nach den Gufsornamenten gegriffen. Diese Hand liebte das Arbeiten mit vorhandenen Mitteln, sie verwendend, wie bei der Montirung das Bedürfnifs, bezw. der persönliche Geschmack des Künstlers sie nahe legten. So führte er je einen Krabbenfries durch die vier hierzu ursprünglich gewifs nicht bestimmten Hohlkehlen, welche die vier Felder des hübsch geformten wellenförmig behandelten Fufses scheiden. Der Uebergang desselben in den sechseckigen Ständer ist durch den Lilienfries etwas inkorrekt vermittelt. Sehr öde ist auch das folgende Verbindungsglied, wie überhaupt die ganze Ornamentirung des Schaftes mit Einschlufs seines Knaufes, unruhig und unorganisch erscheint, trotzdem in der Anbringung von vier statt sechs Strebepfeilern eine geschickte Wahrung der Viertheilung von unten und oben sofort in die Augen fällt. Dafs der Knauf als Mittel- und Hauptmotiv den Zeckenzug des Fufses wiederholt, erscheint als eine Armuth und die Lilienfriese, die ihn umschliefsen, werden nur durch die Schnörkel auf den Ecken mit den sie verbindenden Kreuzblumenstümpfen gegen allzugrofse Monotonie geschützt. Die runden bandumwundenen Arme mit ihren ebenfalls runden friesverbrämten Tellerkonsolen verlassen die architektonische Strenge, die im Ganzen waltet, erhalten aber in den beiden vorzüglich modellirten Engelfiguren, die aus einer, wohl etwas älteren Gufsform gewonnen und namentlich in Gesicht und Haaren meisterhaft ciselirt sind, einen höchst gefälligen Abschlufs. Bei dem in schönen Verhältnissen ausgeführten Schreinchen ist es dem Meister durch die geschickte Gruppirung gelungen, die Monotonie der sich wiederholenden Lilienfries-, Strebepfeiler-, Mafswerk- und Krabbenfries-Motive fast ganz vergessen zu machen.

Sie umsäumen mit ihren zahllosen Durchbrechungen die strengen architektonischen Linien in einer so spielenden Weise, dafs weder die Einförmigkeit, noch die Ueberladung, sondern nur eine sehr elegante Gesammtwirkung zur Geltung kommt. Auch bei den ganz gleichartig behandelten Blendarkaden, in denen das gravirte Ornament dem plastischen zu Grunde liegt, entsprechen denselben Ursachen dieselben Wirkungen. Aus der Blätterknospe, die den Deckel bekrönt, wächst überaus zierlich ein Krystallknopf heraus, über dem kleine Architekturstückchen zu dem leichten und gefälligen Abschlusse sich vereinigen.

Wird nach dem Alter und der Heimath dieses vornehmen Behälters gefragt, so erscheint die Antwort darauf nicht schwierig, obgleich weder die eingeschlagene Marke ᗡЄRV auf dem Fufse und oben am Ständer, noch das auf dem Fufse befestigte Wappenschild mit den fünf ganz gleichen Thorburgen (die auf eine Verbindung mit Spanien hinweisen sollen), in Bezug auf ihre Bedeutung zu ermitteln gewesen sind. Das fein empfundene Pflanzenornament auf dem Fufse und Deckel nämlich, welches von dem deutschen Kleinmeister Heinrich Alde-

grever aus Soest 1502—1562 den Namen führt, gestattet nicht, den Ursprung vor das dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zurückzuführen und der noch ganz ausgesprochene gothische Charakter aller übrigen, also der architektonischen Verzierungen läfst ein Hinausgehen über die Mitte dieses Jahrhunderts wohl nicht zu, selbst wenn für diese die Hand eines älteren, für jenes die eines jüngeren Meisters in Anspruch genommen werden sollte. Aber nicht so sehr das Aldegrever'sche Ornament, welches bald die weiteste Verbreitung fand, spricht für den westfälischen Ursprung des ganzen Gefäfses, als die eigenthümliche Behandlung des Fufses mit den vier halbkreisförmigen Ausbuchtungen, welche als eine Eigenthümlichkeit des westfälischen Goldschmiedegewerkes zu betrachten sind. Schon aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts wies die herrliche Alterthümer-Ausstellung zu Münster im Jahre 1879 eine ganze Anzahl ähnlich behandelter Füfse auf, z. B. an der Monstranz zu Dorsten. Auch das Mafswerkornament auf dem Schaft und Schreinchen, welches Anklänge an die Steinverzierungen von Ziegelbauten zeigt, hat einen westfälischen Charakter.

Dafs der Reliquienbehälter nicht dem grofsen kirchlichen Gebrauche gedient hat, beweist der fast beispiellose Grad seiner Erhaltung, der vielmehr an beständige Aufbewahrung in einer vornehmen Kapelle denken läfst. — Dafs er aus der Verborgenheit an's Licht gezogen wurde und nach Köln in durchaus sicheren Besitz gelangte, ist das beste Mittel gewesen, ihn schon gleich nach seiner Ueberführung und auf die Dauer dem Studium zugänglich zu machen. Denn darüber, dafs namentlich die Goldschmiede aus ihm reiche Belehrung zu schöpfen vermögen, dürfte die vorstehende Beschreibung nicht im Zweifel gelassen haben. Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Weltlich oder kirchlich.

Mit Abbildung.

Man braucht blofs irgend ein altes Heiligthumbuch zu durchblättern, um zu sehen, wie oft die allerweltlichsten Geräthe zum kirchlichen Gebrauche herangezogen worden sind, der umgekehrte Fall aber, dafs nämlich ein für kirchliche Zwecke gearbeiteter Gegenstand profanem Gebrauche diene, ist seltener. Wir bringen hier ein kleines Kunstwerk zur Abbildung, von welchem wir glauben, dafs es in diesen letzteren Kreis gehört.

Es ist ein Kruzifix von vergoldeter Bronze, mit einer kleinen Kugel am unteren Ende, und dient in seiner jetzigen Gestalt als — Kinderrassel.

Der Kreuzesstamm ist seiner ganzen Länge nach durchbohrt und bildet, mit einer kleinen Oeffnung oben und derjenigen, welche man auf der Photographie unten sieht, eine Pfeife. In der Kugel liegt ein kleines Steinchen, welches bei lebhafter Bewegung des Stückes ein rasselndes Geräusch verursacht. Wir haben also ganz zweifellos ein Kinderspielzeug vor uns, das in seiner künstlerischen Gestaltung dem kirchlichen Formenkreise angehört. Kinderrasseln sind seit dem XVI. Jahrhundert in vielen Exemplaren erhalten, mir ist aber kein Stück bekannt, das sich dem vorliegenden vergleichen liefse. Ich wüfste nur eine kleine Heiligenfigur anzuführen, nach Art der Rosenkranzanhänger, die auf der Ausstellung in München 1876 erschienen ist und ebenfalls als Pfeife eingerichtet war. Es entsteht daher die Frage, ob wir ein wirklich als Kinderrassel von vornherein gefertigtes Stück vor uns haben? Die etwas exentrische, die Kugelachse schneidende, Befestigung des Kruzifixes macht stutzig, sonderbar ist auch, dafs die Stelle über dem Schriftband, welche zum Blasen dient, nicht als Mundstück charakterisirt ist; der hintere Theil ist nicht einmal abgeschrägt.

Das Stück bietet auch der Datirung Schwierigkeiten; auf den ersten Anblick würde man sagen: früh XVI. Jahrhundert, indessen ist im Innern der Kugel eine kleine Platte angebracht mit der Bezeichnung J K 1635. Wenn man die schlechtverstandene Gothik an der Kugel und den Heiligenschein in seiner ovalen Gestalt mit den eingezeichneten Radien in Betracht zieht, so könnte man, die Benützung älterer Modelle voraussetzend, die Entstehung des Stückes bis in diese Zeit vorrücken. Vielleicht ist aber 1635 das Datum für die Umwandlung des Kruzifix in eine Kinderrassel?



Einem nicht näher zu prüfenden Fundberichte nach soll der Gegenstand im Jahre 1809 im Klostergarten von Offenburg in Baden gefunden worden sein. Er zeigt auf der Rückseite an der Kreuzungsstelle drei Löcher, welche wahrscheinlich zur Befestigung eines Bügels gedient haben, welcher, wie an einer Löthstelle erkenntlich ist, hinten an der Verbindung von Kreuzesstamm und Kugel festsafs. Die Photographie ist in der Gröfse des Originals, das sich in der Grofsherzogl. Alterthumshalle Karlsruhe befindet und dem Unterzeichneten durch den Vorstand dieser Sammlung, Herrn Geheimen Hofrath Dr. Wagner, mitgetheilt worden ist.

Karlsruhe. Dr. Marc Rosenberg.

Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie.

Von Prof. Dr. Franz Xaver Kraus.

III.

Karolingisches Madonnenbild in Metz.

Mit Abbildung.

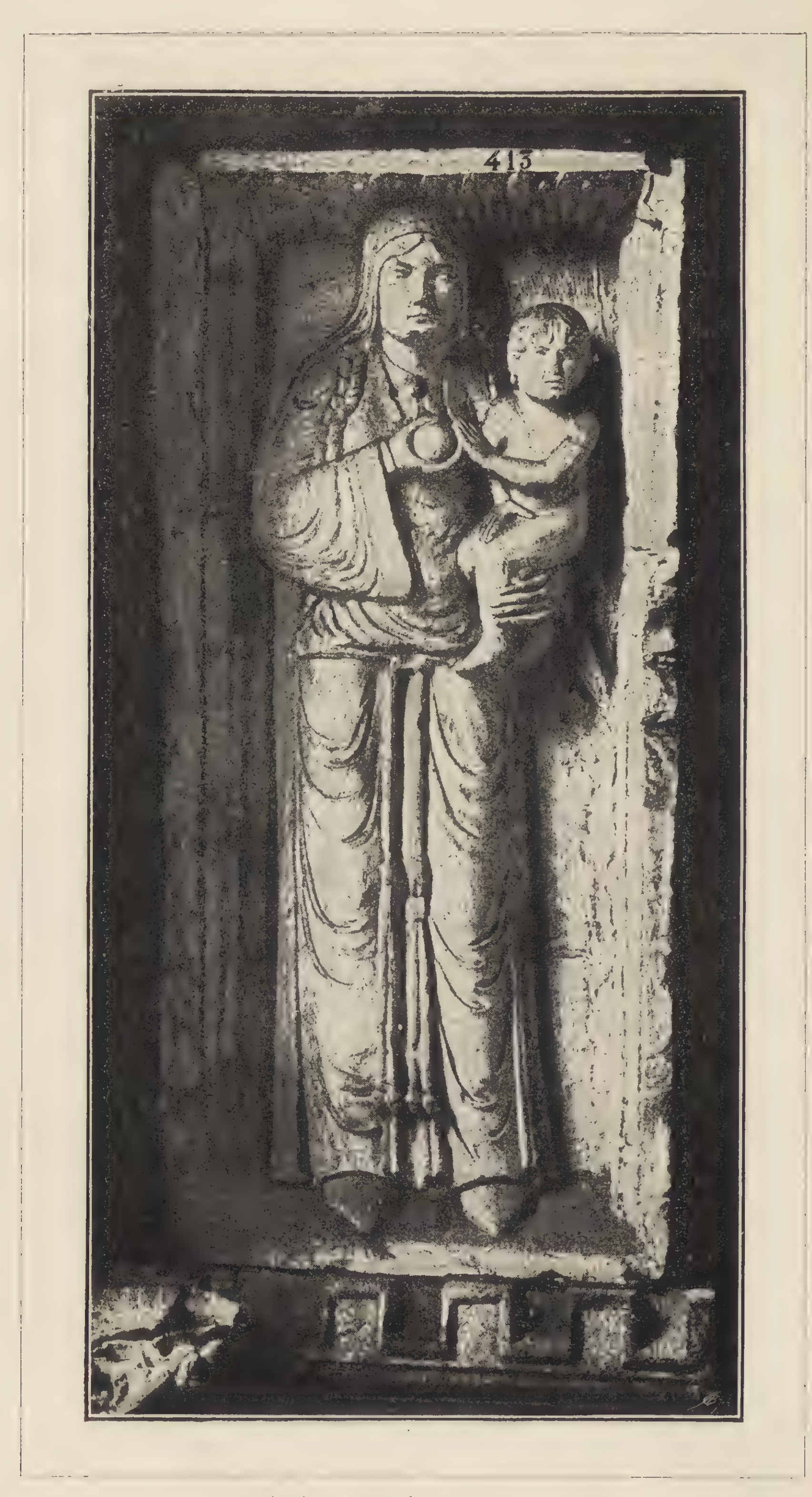
Im Hofe des Hauses No. 28 der Rue St. Gengoulf in Metz steht ein aus Kalkstein gearbeitetes, etwa 1 m hohes, $1/_8$ m breites Hochrelief, von welchem das städtische Museum seit einigen Jahren einen Gipsabgufs besitzt. Der Lorrain'sche Katalog von 1874 gibt unter No. 413 an: estampage d'une vierge de style byzantin, qui est incrustée dans la muraille d'une cour intérieure de la maison No. 28, rue St. Gengoulf. Provient de l'ancienne église St. Gengoulf. In einer an der oberen Seite durch ein Palmettenornament belebten Umrahmung steht die Madonna in langem, von einem Gürtel mit herabfallenden Enden gehaltenen Gewande mit breitem offenem Aermel. Die aus diesem herausreichende Rechte bietet dem auf dem linken Arme aufsitzenden völlig unbekleideten Kinde die Brust dar, nach welcher der Knabe greift. Das Antlitz der Jungfrau zeigt wenig angenehme, bejahrte Züge von einer gewissen Strenge. Sie trägt über dem Haupte eine Art von breitem zurückfallendem Velum. Die Haare fallen in langen Flechten herab. Die Füfse sind mit breiten Schnabelschuhen bekleidet.

Das in langen Flechten herabhängende Haar ist charakteristisch für die merowingische und karolingische Zeit. Wir begegnen ihm auf einer Reihe von Denkmälern, welche jener Periode angehören oder allem Anscheine nach älteren Skulpturen nachgebildet sind. So auf den Reliefs des Odilienberges im Elsafs (Kraus, Kunst und Alterthum in E.-L. I 237 f.); auf einem Reliquienschrein des h. Hidulf in Moyenmünster v. J. 1130 (Humb. Belhomme, Med. mon. abb., Hist. Mediani in Monte Vosago Monasterii s. St. Bened., Argent. 1727; 2 Taff. zu p. 48, vgl. Mabillon Ann. Ord. St. Ben. libr. XVI n. 15 III libr. XXXV, n. 74 II, libr. XIX); weiter in Chartres, an den Bildern zweier Königinnen (P. Durand Monogr. de N.-D. de Chartres, Paris 1867, pl. 8 bezw. 30); auf einem Königsbild mit zwei fürstlichen Frauen aus Corbeil, j. in St. Denis, c. 1150 (vgl. Willemin Mon. inéd. I. Quicherat Hist. du costume en France, Paris 1875, p. 162); auf der Darstellung der Familie Chlodwigs in St. Germain-des-Prés, (vgl. Montfaucon Mon. de la Monarchie franç. I pl. VII.) Es scheint sich demnach und nach dem ganzen Charakter des Monumentes nahe zu legen, auch diese Madonna von St. Gengoulf der karolingisch-ottonischen Zeit zuzuweisen.

Ausstellungen und Nachrichten.

Die vatikanische Ausstellung

hat der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Professor Julius Lessing, in der „National-Zeitung" zum Gegenstande einer ebenso treffenden und lehrreichen, wie eingehenden Besprechung gemacht, deren wichtigste Resultate mit den in der kurzen Notiz unseres Heft I niedergelegten im Wesentlichen übereinstimmen. Einige ganz knappe Auszüge aus derselben mögen ihre bedeutungsvollen Streiflichter auf den gegenwärtigen Standpunkt der kirchlichen Kunstthätigkeit wenigstens andeuten! — Der auf dem Gebiete der Ausstellungen an Erfahrung und Urtheil wohl von Keinem übertroffene, auch mit der Geschichte der kirchlichen Kunst durchaus vertraute Verfasser stellt die vatikanische Veranstaltung an Grofsartigkeit über alle Welt-Ausstellungen. Sie ist ihm eine „Demonstration der allerglänzendsten" Art, so dafs er ihr nur die Kundgebungen bei der Beisetzung des Kaisers an die Seite stellen kann. Von den drei Hauptgruppen, in die er sie theilt, ist die vornehmste die Abtheilung von Geschenken, welche dem Papst als Souverän zumeist auch wiederum von Souveränen und hochmögenden Familien oder Verbänden gemacht sind. Sie sind materiell durchweg von enormem Werthe und meistens von hoher künstlerischer Bedeutung, ohne dafs diese jedoch den bezüglichen Stand des kirchlichen Schaffens genau zu illustriren vermöchte. Dieser ergibt sich um Vieles zutreffender aus der Betrachtung der zweiten Gruppe, welche die ganz all-



Karolingisches Madonnenbild in Metz.

gemein zum kirchlichen Gebrauch bestimmten Gegenstände umfafst, und zwar in einer ganz unglaublichen Massenhaftigkeit und Mannigfaltigkeit. Am meisten und besten ist die Kunststickerei vertreten, nach ihr die Gold- und Silberarbeit, aber von jedem Kunstzweige bis in seine kleinsten Verzweigungen erschienen hier zahllose Vertreter aus den verschiedensten Ländern; und es erhebt sich hier vor Allem die Frage, wie diese in stilistischer Beziehung ihre Aufgabe auffassen und behandeln. — Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts war die Kirche auf dem Gebiete ihres Kunstschaffens stets dem Geiste der Zeit gefolgt, welcher bis zum Schlusse des Mittelalters ihr eigener Geist war. Als man nach den Umwälzungen, welche die neueste Periode der Weltgeschichte herbeiführte, nach neuen Formen suchte, da erschien in den geistig regsamsten Ländern für die kirchliche Kunst eine Anknüpfung an das bis dahin nicht gekannte und gewürdigte Mittelalter angezeigt, an seinen romanischen, noch mehr an seinen eigensten gothischen Stil. Wie verhältnifsmäfsig eng aber der Ring ist, den dieser gegenwärtig beherrscht, beweist zu nicht geringer Ueberraschung die vatikanische Ausstellung, in der er sich auf das Rheinland und auf einige Theile Süddeutschlands und Schlesiens beschränkt. Denn aus Frankreich, Belgien und Holland sind nur den henvorragendsten Arbeiten die mittelalterlichen Formen zu Grunde gelegt, während die breiten Massen derselben in den abgeschwächten Barockformen des vorigen Jahrhunderts ausgeführt sind, die in Spanien und Italien uneingeschränkt die Herrschaft üben. Die Genugthuung, die der Verfasser in einer gewissen Besorgnifs vor einer Alleinherrschaft des gothischen (ob weniger des romanischen?) Stiles darüber empfindet, vermögen wir nicht zu theilen. Mit dem höchst interessanten und lehrreichen Ueberblick aber, den er über die kirchliche Kunstthätigkeit in den einzelnen Ländern, namentlich in Deutschland, Oesterreich, der Schweiz, Frankreich, Belgien, Spanien, Italien bietet, und mit den trefflichen Winken, die er daran knüpft, sind wir durchaus einverstanden. Sie führen meisterhaft aus, was wir in unserer Notiz kaum andeuten konnten und wir werden noch oft genug Veranlassung haben, auf diese wichtigen Punkte zurückzukommen. Herausgeber.

Die retrospektive Ausstellung in Brüssel

kann erst Anfangs Juni eröffnet, verspricht aber sehr grofsartig zu werden. Lokalkomitees haben sich in Lüttich, Tournai, Antwerpen, Namur, Mons, Nivelles, Charleroi, Brügge gebildet und von allen Seiten laufen Zusagen, von manchen bereits die Gegenstände ein, unter diesen viele, die niemals auf einer Ausstellung erschienen sind, wie ein sehr hervorragendes byzantinisches Elfenbeinkästchen des X. Jahrh. ein Reliquiar des hl. Kornelius aus dem XIV., Silberstatuetten des XV. Jahrh., der berühmte Spitzenmantel aus Notre-Dame de Hal. u. s. w. — Die Dinanderie wird nicht nur in den bereits wiederholt ausgestellten berühmten Osterleuchtern vertreten sein, sondern auch in zahlreichen Evangelienpulten (mit Adler, Pelikan, Greif), in mehreren herrlichen Taufbrunnen, Weihwasserbecken, sogar in dem ganz in Kupfer gegossenen Sakramentshäuschen von Bocholt bei Maeseyck. — Von Ostensorien werden ganze Reihen aufmarschiren aus den verschiedensten Perioden und in den mannigfaltigsten Formen. Die Soeurs de Notre-Dame haben aus ihrem reichen Schatze sämmtliche Arbeiten des Fraters Hugo zugesagt, denen sich seine sonst noch vorhandenen Werke anschliefsen und mit den Schöpfungen eines ihm eng verwandten Meisters zu einem herrlichen Gesammtbilde der belgischen Goldschmiedekunst im Anfange des XIII. Jahrh. vereinigen werden. Aus Tongern wird der ganze Kirchenschatz erwartet nicht minder aus Tournai, und wie von hier, so sind aus Visé, Stavelot, Huy und Nivelles, die grofsen Schreine in Aussicht, die nur noch in Aachen, Köln, Deutz, Siegburg, Kaiserswerth und Marburg ihres Gleichen haben. Auch aus einheimischen und auswärtigen Privatsammlungen wird auf manches hervorragende Stück gerechnet, da aus Paris: Gasnault, Spitzer, Baron Rothschild, Bourgeois, Stein, Mannheim, aus Köln Baron Albert von Oppenheim u. A. bereits angemeldet haben. Für die durchaus zuverlässige Behandlung des Kataloges und für die erfolgreichste wissenschaftliche Ausnutzung des umfassenden Materiales liefern die Veranstalter dieser Abtheilung, deren Vorsitzender Professor Kanonikus Dr. Reusens ist, die höchste Gewähr. Redakteur.

Das Kölner Kunstgewerbe-Museum

wird in Monats-Frist unter der Leitung des bisherigen Assistenten am Berliner Kunstgewerbemuseum und Redakteurs vom „Kunstgewerbeblatt" Arthur Pabst eröffnet werden in der früheren Taubstummenschule, deren grofse und lichte Räume die Stadt gegenwärtig für ihren neuen Zweck einrichten läfst. Die kunstgewerblichen Bestände des Museums Wallraf-Richartz werden sämmtlich in die neue Anstalt übergeführt werden und in den nach erprobten Mustern gefertigten Glasschränken zu höchst überraschender Geltung kommen. Auf dem Gebiete der Glasgemälde, aber auch der Krüge, Gläser und Möbel wird das Museum sofort sich den meisten Sammlungen Deutschlands ebenbürtig zeigen, in dem Edelmetall, dem Email und der kleinen Plastik manche Lücke ohne Zweifel in Bälde ausgefüllt erhalten. Auch auf dem Gebiete des Schmiedeeisens, des Porzellans, der Ledertechnik, der Gewebe, Stickereien u. s. w. wird es an schnellen Erfolgen nicht fehlen. Eine mit dem 1. Juli zu beginnende Ausstellung alter und neuer kunstgewerblicher Gegenstände aus der Stadt und ihrer Umgebung wird der neuen Anstalt die Aufmerksamkeit in hohem Mafse zuwenden und in den weitesten Kreisen das Interesse wecken, welches der seit vielen Jahren geplanten, aber erst in der zwölften Stunde gelungenen Gründung trotzdem noch den vollen Erfolg zu sichern vermag zum Nutzen des Kunsthandwerks und zum Frommen der Bürgerschaft.

Schnütgen.

Die Restauration des Chores der St. Ursula-Kirche zu Köln

hat soeben mit der Entfernung der Reliquien aus den Fensternischen und mit dem Abbruch der den alten Hoch-Altar entstellenden zopfigen Umbauten begonnen. Dieser höchst merkwürdige Altar gehört zur Klasse der Reliquien-Sarkophag-Altäre, die im Mittelalter nicht selten waren, sich aber nur in wenigen Exemplaren (z. B. in St. Severin zu Köln, in St. Wendel (Eifel), in Gheel (Belgien), in unsere Zeit hinübergerettet haben. Sie bestehen nämlich aus einem (oder mehreren) sarkophagartigen Behälter, der sich hinter dem Altartische auf Säulen mit dem Kopfende nach vorn erhebt, um in eigenen, meistens sehr kostbaren Schreinen die Gebeine berühmter Heiligen aufzunehmen, unter denen die Gläubigen prozessionsweise herziehend ihre besondere Verehrung bekundeten. In St. Ursula stammen die drei nebeneinander gestellten Behälter (welche früher die jetzt in der Schatzkammer bewahrten Gebeine der hl. Ursula, des hl. Etherius und des hl. Hippolytus bargen), aus der Entstehungszeit des Chores (1287), mit Ausnahme des etwas älteren Mittelschreines, der ursprünglich den früheren Altarbau allein bekrönt zu haben scheint. Sie sind aus Holz konstruirt und in sehr charakteristischer Weise durch architektonische Formen gegliedert. Nach vorne waren sie mit (ohne Zweifel kreuzförmig durchstochenen) Gittern verziert, die leider verschwunden sind; nach hinten sind sie mit einer durch schwere Kette verschliefsbaren Fallthüre versehen. Hinten ruht dieser Sarkophagenbau auf zwei Granitsäulen, vorn auf dem Steinretabel des Altartisches, der in Drachenfelser Trachyt ausgeführt und mit einer gewaltigen Marmortafel von 3,42 m Länge, 1,65 m Tiefe und 0,17 m Dicke bedeckt ist. Das niedrige Retabulum ist durch 11 ganz flache Nischen belebt, in denen je eine schlanke Relieffigur sich befand, deren Umrisse noch erkennbar sind und im Mittelfelde die hl. Ursula vermuthen lassen. Mit ähnlichen, natürlich gröfseren, Blendarkaden ist der im Innern hohle Altartisch ringsum ausgestattet. Von diesen haben sich aber auf der Vorderseite nur zwei erhalten, weil die fünf mittleren im Jahre 1640 einer Vertiefung zum Opfer gefallen sind, als es sich darum handelte, das prachtvolle (jetzt im Museum Wallraf-Richartz befindliche) romanische Retabulum, welches den Altar am Eingange des Chores bekrönte, zu einem Antependium zu degradiren. In den beiden Blendnischen, die es damals flankirten, haben sich die aufgemalten Figuren der hl. Ursula (mit dem Pfeil) und einer ihrer Genossinnen (mit Palme) noch ziemlich deutlich erhalten. — Die Her-

stellung dieses merkwürdigen Altarbaues, der demnächst mit dem von St. Severin in unserer Zeitschrift eine eingehende durch Abbildungen erläuterte Beschreibung finden soll, bereitet keine besonderen Schwierigkeiten. Seine Ausstattung aber mit Tabernakel und Expositorium, mögen diese noch so einfach gehalten sein, wird sehr viel Ueberlegung erfordern, noch mehr, als in St. Severin, wo der Altartisch kein Retabulum hat. Der Herausgeber.

Bücherschau.

Die dekorative Kunst-Stickerei. I. Aufnäh-Arbeit von Frieda Lipperheide. Berlin 1888, Franz Lipperheide. Lieferung I. 15 Mk.

Der Verlag von Franz Lipperheide hat durch die „Modenwelt" und durch besondere Veröffentlichungen alter Muster für die Wiederbelebung und Hebung der Stickerei in höchst fruchtbarer und erfolgreicher Weise gewirkt. Die „Muster altdeutscher Leinenstickerei", von denen soeben die vierte (in unserem nächsten Hefte zu besprechende) Sammlung erschienen ist, haben auf diesem der Reform so bedürftigen Gebiete einen sehr heilsamen Einflufs ausgeübt. Nunmehr sollen auch die anderen Zweige der dekorativen Kunststickerei: die Aufnäh-Arbeit, der farbenreiche Plattstich, die Gold- und Silberstickerei, der Durchbruch, Filet-Durchzug u. s. w. in eingehender Weise behandelt werden. Um hier möglichst deutlich und instruktiv zu werden, sind grofse Mustertafeln, auch farbige, nöthig und der erklärende Text darf an praktischen Anweisungen nicht sparsam sein, die um so verständlicher sein werden, wenn Illustrationen sie erläutern. — Für das Eine wie für das Andere sorgt das vorliegende Werk in ganz vorzüglicher Weise auf dem Gebiete der Aufnäh-Arbeit. — Im gröfsten Folio-Formate bieten die Mustertafeln zwei farbige Abbildungen, die auf der allertreuesten Nachahmung der im Renaissancestil gehaltenen Originale beruhen mit Einschlufs aller Zufälligkeiten, nicht nur der technischen, sondern auch der durch den Verschleifs bewirkten. Es folgen zwei schwarze Tafeln und zwei in Linien ausgeführte Doppeltafeln, welche in ergänzter Gestalt die Zeichnungen für die Nachahmung jener darbieten. Der knappe aber höchst präzise Text erklärt die „Mustertafeln" und weist durch mehrfache Abbildungen auf die Art ihrer Verwendung hin. Dieser Erklärung geht eine kurze Geschichte der Aufnäh-Arbeit vorher, die sehr alten Ursprunges (dem Mittelalter doch nicht so unbekannt, wie die gelehrte Verfasserin zu glauben scheint) erst mit der Renaissance zur Geltung kam. „Das Material und seine Anwendung", also die „Gewebe oder Stoffe", die „Stickfäden und Schnürchen", die „Stick-Seiden" werden klar und verständlich behandelt und durch zahlreiche Zeichnungen veranschaulicht, die ihren rein praktischen Zwecken durchaus entsprechen. — So löfst diese erste Lieferung ihre dankbare Aufgabe auf das allerbeste und wird in erheblichem Mafse beitragen zur Neubelebung einer dekorativen Technik, die aufserordentliche Vorzüge hat. Zu diesen möchten wir auch den von der verdienstvollen Verfasserin minder betonten zählen, dafs sie keine Kunstfertigkeit ersten Ranges voraussetzt, also auch die Dilettantinnen zuläfst, und dafs sie auch nicht das Uebermafs von Zeit erfordert, für die nun einmal in der Tagesordnung unserer Damen nicht mehr der nöthige Spielraum vorhanden. Eines aber verlangt sie gebieterisch, mag sie nun in den Dienst des Heiligthums, oder der Häuslichkeit gestellt werden, eine korrekte Zeichnung, und diese in mustergültigen alten Vorbildern gebracht zu haben, ist das gröfste Verdienst der vorliegenden Publikation, der wir die weiteste Verbreitung wünschen und baldigste Fortsetzung. Schnütgen.

Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke. Stuttgart 1888. Verlag von Ebner und Seubert. 1. Liefrg. 1 Mk.

Wenn der im Dienste der Kunstgeschichte ergraute Verfasser nach so vielen und bedeutenden Arbeiten, deren Reihe im Jahre 1853 „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" eröffnete, seine Studien in ein Kompendium von 12 bis 15 Lieferungen zusammenprefst, dann wird das wohl eine reife Frucht sein. Und es wird die Kenntnifs der „Geschichte der deutschen Kunst", für die jetzt so manche erprobte Federn thätig sind (wie die der fünf Herren, die sich zu dem grofsen reichillustrirten Groteschen Verlagswerk, vereinigt haben und wie die des Kasseler Professors Knackfufs) in die weitesten Kreise zu tragen vermögen, da der Verfasser es in hohem Mafse versteht, auch die trockensten und schwierigsten Untersuchungen verständlich und interessant zu behandeln. Dieses beweist schon die erste Lieferung, welche im I. Kapitel die „Aelteste Zeit bis auf Karl den Grofsen" abwickelt, im II. „Die karolingische Kunst" vorzuführen beginnt. Vom Holzbau der Germanen ausgehend kommt er bald auf ihre Schmucksachen, auf ihre reichen Goldschmiedearbeiten, sodann auf ihre Miniaturen, endlich auf die Monumentalbauten der Ostgothen und Longobarden, die ihm die Nachklänge der römischen, die Vorläufer der fränkischen Bauten sind (unter welchen auch das Dekagon von St. Gereon in Köln Erwähnung verdient hätte). Die grofsartige Bauthätigkeit Karls des Gr. wird eingehender behandelt unter besonderer Betonung des Aachener Münsters und der Fuldaer St. Michaels-Kirche. — Zahlreiche vorzüglich ausgewählte Illustrationen beleben und erläutern den trotz seiner Knappheit leicht fliefsenden und unterhaltenden Text, von dem wohl mit Sicherheit wird angenommen werden dürfen, dafs er an Unbefangenheit in alleweg den ersten Veröffentlichungen des verdienstvollen Verf. gleichkommen wird. Der Erfolg wird dem äufserst wohlfeilen Werke dann um so sicherer sein. Schnütgen.

Dr. F. X. Pfeifer, „Der Dom zu Köln" . . . seine logisch-mathem. Gesetzmäfsigkeit und sein Verhältnifs zu den berühmtesten Bauwerken der Welt. Paderborn, F. Schöningh 1888. 52 S. Pr. 1 Mk.

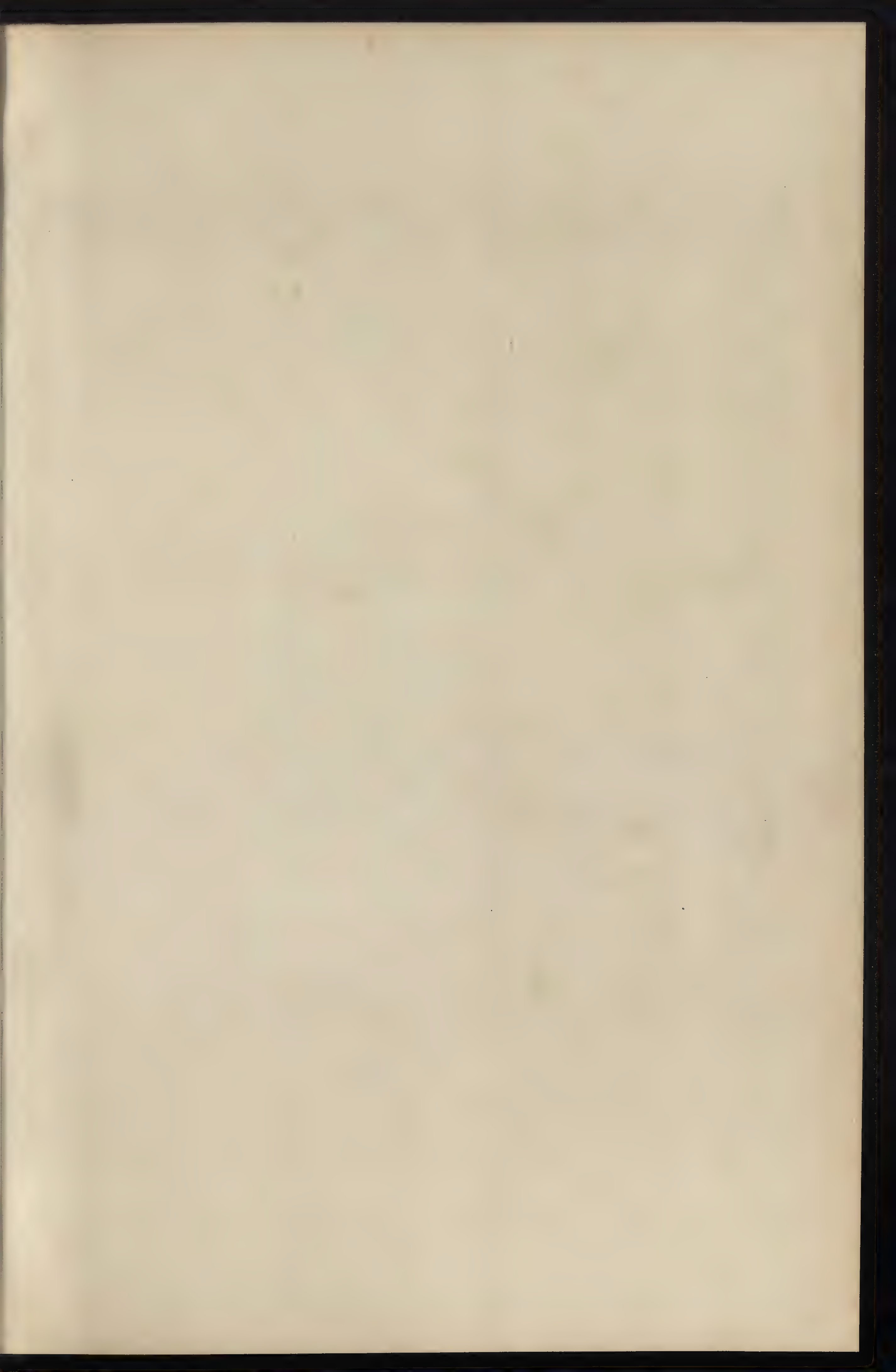
Vor vielen Jahren schrieb Fr. von Schlegel über unsern Dom, der damals noch so weit von seiner Vollendung entfernt war: „Alle ergreift das Grofse dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen . . . Was aber . . . am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, das Ebenmafs bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Gröfse. Den Eindruck fühlt jeder, der Gefühl für etwas hat; beschreiben aber oder erklären läfst sich dieses Gefühl weiter nicht; nur genaue Abmessungen, im Vergleiche mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden Aufschlüsse über das Geheimnifs jenes dem zarteren Gefühle so merklichen Ebenmafses geben können." Ohne von dieser Stelle Kenntnifs zu haben, hat der Verfasser vorliegender Schrift, Dozent der Geschichte der kirchlichen Architektur, nicht nur diese Ueberzeugung getheilt, sondern hat auch diese genauen Messungen vorgenommen und das überraschende Resultat hier niedergelegt. Man ersieht aus dieser Abhandlung wie Mafs und Zahl, die geometrischen und arithmetischen Verhältnisse des Kölner Doms in einer Konsequenz erscheinen, die sich selbst auf den verschiedenen Durchmesser der Triforiums-Säulchen erstreckt, und doch nach einfachen Grundlagen am Dome durchgeführt sind. Hatte A. Zeising auf Grund der grofsen Publikation von Franz Schmitz über den Kölner Dom das häufige Vorkommen der Proportion des goldenen Schnitts in dessen Grundrifs nachgewiesen (Allg. Z. 1869 Nr. 216—218), so liefert vorliegende Abhandlung in viel ausgedehnterer Weise den Nachweis auch für die Höhenverhältnisse und zeigt zugleich, dafs das Fundamentalmafs, welches mit den Quotienten des goldenen Schnittes vereinigt die Proportionen bestimmt, die Diagonale der Kreuzvierung ist. — Die zweite Abtheilung des ersten Theils beschäftigt sich mit den arithmetischen Verhältnissen des Kölner Doms und zeigt, wie auch hier die Dreizahl vorwiegt, welche in gewissen Bautheilen sich zur Fünf- und Neunzahl entfaltet. — Die zweite Abtheilung vergleicht den Kölner Dom mit den berühmtesten Bauwerken des Alterthums und der christlichen Zeit, insbesondere hinsichtlich der Mafse und der Proportionen, und weist mehrfache überraschende Analogieen nach. Aus den vielen interessanten Einzelheiten dieses Theils heben wir hervor, dafs in den Domen von Pisa, Speier und Mailand, so wie in der St. Peterskirche zu Rom die Diagonale der Kreuzvierung ähnlich, wie im Kölner Dom das Fundamentalmafs für die Proportionen bildet.

Köln. Domkapitular Dr. A. Heuser.

Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte von Dr. Jos. Hampel. Mit 23 Tafeln Abbildungen. Budapest, Friedrich Kilian. 1888.

Zum erstenmale wird hier eingehend und von berufenster Seite eine ganz eigenartige Technik behandelt, die auf ein Jahrhundert (Mitte des XV. bis Mitte des XVI. Jahrh.) und auf ein Land (Ungarn) beschränkt geblieben und aufserhalb Ungarns der Beachtung nur wenig gewürdigt worden ist. Von dem sog. „Filigranemail", welches erst im XVII. Jahrhhundert auch in Ungarn auftauchte, gänzlich verschieden, besteht es seinem Wesen nach darin, „dafs einfach gedrehter oder gekerbter Silberdraht Recipient der Emailmasse und Kontour des dargestellten Ornamentes ist", mit andern Worten, dafs der Draht auf und mit dem dünnen Emailfond, also ohne Löthung, festgeschmolzen und in einem zweiten Brande das (weifse) Ornament aufgetragen wurde, welches deswegen auch einen mehr reliefartigen Charakter hat. Sämmtliche mit dieser vornehmen und wirkungsvollen Technik geschmückte Gegenstände, die ihm bekannt sind, führt der Verfasser einzeln an unter Angabe der bezüglichen Literatur. Es sind 49 Nummern, die sich in Ungarn, 15, die sich anderswo, namentlich in Breslau, Dresden, Krakau u. s. w. befinden. Ob auf den etwaigen Privatbesitz bei dieser Aufzählung keine Rücksicht genommen worden ist, ergiebt sich nicht mit Bestimmtheit. Jedenfalls mag die Bemerkung nicht überflüssig sein, dafs der Bürgermeister Thewalt in Köln einen Kelch besitzt, der in der Form mit dem auf Seite 25 abgebildeten verwandt, in der Verzierungsart dem auf Seite 7 auch in den Details dargestellten Knaufe sehr ähnlich ist. Ueber den Ursprung dieser Technik, deren Anfänge auf Byzanz hinweisen, stellt der Verfasser scharfsinnige Untersuchungen an, die gleichwohl die Frage noch nicht zum Abschlusse bringen. Die einzelnen Gruppen, denen er drei lokalisirte aus den Ornamentmotiven, also aus den Blumen, Blättern, Ranken u. s. w. nachweist, erscheinen ihm als die Erzeugnisse besonderer Schulen und diese Sonderung führt er in chronologischer Beziehung noch weiter aus, indem er die koloristischen Merkmale in scharfer Beobachtung und Kombination zum Ausgangspunkte zeitlicher Gruppirung macht. Die warme Farbenskala glaubt er noch ganz der späten Gothik, die kalte den Anfängen der Renaissance zutheilen zu sollen. Vielleicht hat auch der Verfasser hierbei die Beobachtung gemacht, dafs Roth immer opak, Gelb und Braun transparent sind und das Schwarz eigentlich nur ein ganz tiefes Blau ist. Sehr zahlreiche Abbildungen von ganzen Gefäfsen und namentlich von einzelnen Ornamenten beleben den äufserst instruktiven Text, und Angaben in Betreff der Farben vervollständigen die Illustrationen, von denen wir allerdings sehr gerne wenigstens eine in polychromer Behandlung gesehen hätten, zumal Originale bei ihrer geringen Verbreitung nur Wenigen zugänglich sind. Für den Schmuck kirchlicher Gefäfse, der dieser Technik ursprünglich fast ausschliefslich gedient hat, wäre die (bisher nur in vereinzelten Fällen versuchte) Wiederaufnahme derselben im höchsten Mafse wünschenswerth, zumal sie einfach und nicht kostspielig ist. Alex. Schnütgen.

Erklärung. Für die in den beigelegten „ANZEIGEN" enthaltenen Empfehlungen kann die Redaktion selbstverständlich keine Verantwortlichkeit übernehmen.



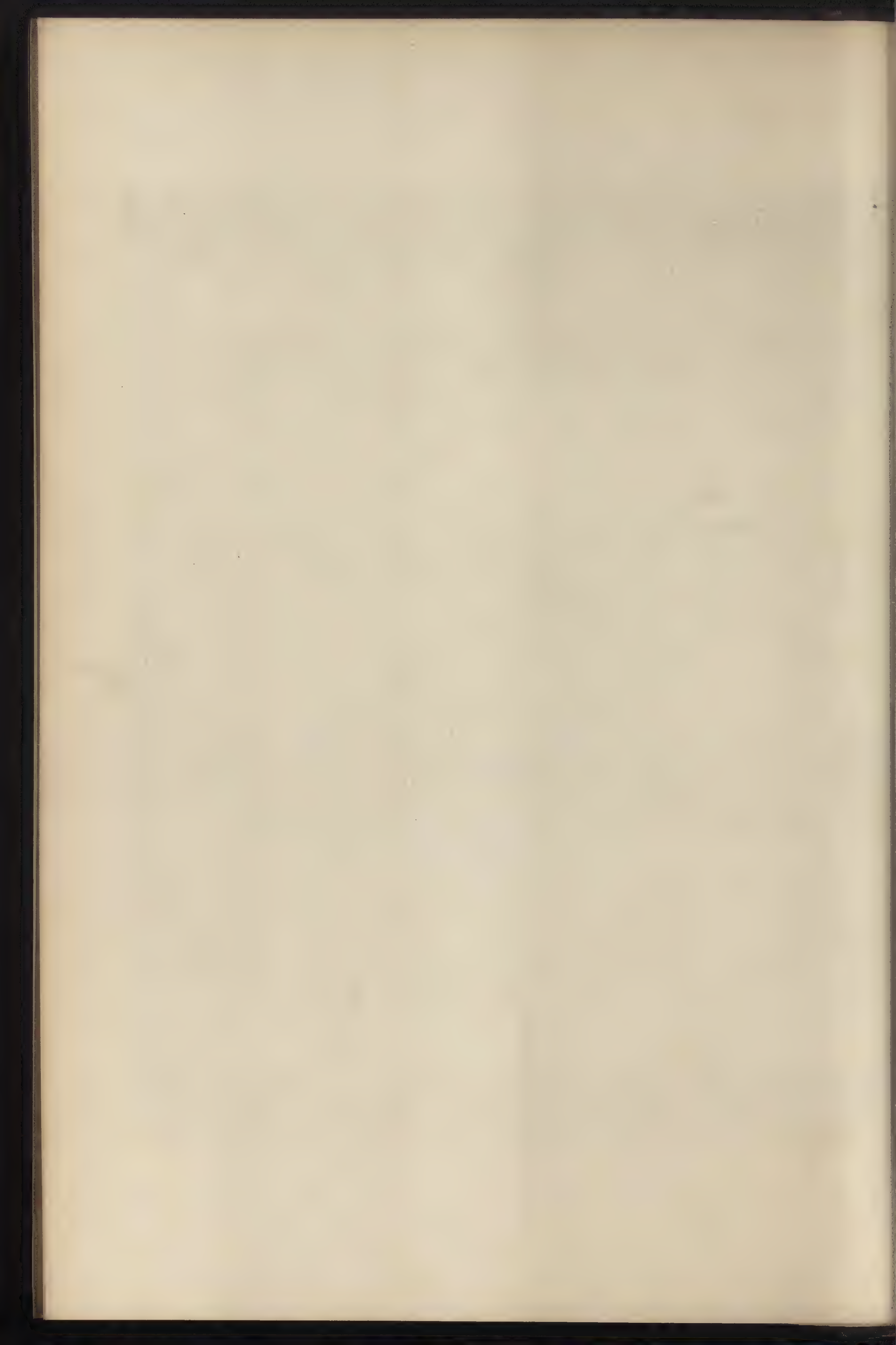


Der Hausaltar des Königs An
im M

Höhe der Tafel 0,44



von Ungarn. (1290 — 1301)
Bern.
ö., zusammen 0,76 m.



Abhandlungen.

Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290—1301).

Lichtdruckdoppeltafel (Tafel VI).

Im historischen Museum zu Bern wird unter anderen kostbaren Beständen eine mit Ringen verbundene Doppeltafel (Diptychon) verwahrt, welche nach der seitherigen Annahme zu jenen Beutestücken gerechnet wurde, die nach der Niederlage Karl's des Kühnen in der Schlacht von Granson (1476) den Schweizern zufielen. Durch die Arbeit[1]) meines Freundes Jak. Stammler, Pfarrers der katholischen Gemeinde zu Bern, ist neuerdings die Aufmerksamkeit auf dieses Kleinod gelenkt worden. Den eingehenden Untersuchungen Stammler's ist es zugleich zu verdanken, dafs gegen die seitherige, irrthümliche Annahme der Ursprung, wie die Vorgeschichte des kostbaren Stückes festgestellt wurde. Die Bedeutung des Stückes für die Geschichte des Kunsthandwerkes, wie für die liturgische Kunst des Mittelalters erschien mir derart, dafs ich glaubte, dasselbe unseren Lesern vorführen zu sollen. Bezüglich der geschichtlichen Einzelheiten folge ich dabei den Ausführungen von Stammler; in der Würdigung des Kleinods nach der kunsthandwerklichen Seite und den daraus abgeleiteten Schlufsfolgerungen hinsichtlich seines Ursprungs gebe ich dagegen meinen eigenen Anschauungen Ausdruck. Auch schien mir die Zuweisung an König Andreas III. um defswillen vorzuziehen, weil er nachweislich der ursprüngliche Besitzer gewesen, und im Zusammenhang damit die Zeitstellung des Hausaltars sofort gekennzeichnet ist, während bei der Benennung nach der Königin Agnes erst eine Rückdatirung nothwendig wird und leicht Irrungen darum sich ergeben können. Es ist freundlichem Entgegenkommen von verschiedenen Seiten zu danken, dafs hier eine Abbildung in fast halber Gröfse geboten werden kann, während die Originalausgabe eine viel kleinere und ungenügende Wiedergabe enthält.

In erster Linie gilt nunmehr als erwiesen, dafs die Doppeltafel nicht aus der Burgunderbeute herrührt, sondern aus dem Kirchenschatze des Klosters Königsfelden (Aargau), den die Berner bei Einführung der Reformation sich aneigneten. Dieses an der Stätte der Ermordung des Königs Albrecht († 1308) gegründete Doppelkloster (Franziskaner und Klarissen) war seinerseits in deren Besitz gelangt durch Schenkung der Königin-Wittwe Agnes, welche von 1316 an 48 Jahre in Zurückgezogenheit zu Königsfelden bis zu ihrem Tode (1364) verbrachte. Agnes, die Wittwe des Königs Andreas III. von Ungarn, galt für eine der reichsten Fürstinnen ihrer Zeit. Unter dem grofsen Schatz von Kleinodien, welchen sie der ihrer Familie so theuren Stätte stiftungsweise zuwandte, befand sich auch der fragliche Hausaltar. Wenn in den Inventarien von Königsfelden von dem „goldenen Tisch der Königin Agnes" die Rede ist, so knüpft sich diese mifsverständliche Bezeichnung offenbar an die Klappform des Stückes, das durch die Feldertheilung im Innern an die Spiel-Bretter oder Spiel-Tische erinnerte, wie sie durch das ganze Mittelalter gebräuchlich waren. Die Tafel selbst weist durch ihre ganze Ausstattung wie durch eine Reihe von Bezügen, welche in den Bildern liegen, einestheils auf Zusammenhang mit der ungarischen Königsfamilie, andererntheils auf Venedig. König Andreas III. (1290—1301) stand in der That zur Lagunenstadt in den engsten Beziehungen, so dafs er den Namen „der Venezianer" führte. Seine Mutter Tommasina entstammte nämlich dem reichen Geschlechte der

[1]) Der sog. Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern eine alt-venezianische Altartafel (Diptychon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Werth für Kunst und Geschichte. Von Jakob Stammler, mit 1 Abb. in Lichtdruck. Sep.-Abdr. aus dem „Berner Taschenbuch" 188 . Bern, Nydegger und Baumgart 1888. 232 S. kl. 8°.

Morosini, und er selbst war in Venedig geboren. Nach seiner Thronbesteigung liefs er 1291 seine Mutter von Venedig nach Ungarn kommen und wies ihr daselbst den Rang einer älteren Königin zu. Da nun unsere Altartafel die dem ungarischen Königshause nahestehenden Heiligen Stephan, Emerich, Ladislaus und Elisabeth enthält, so ist die Annahme durchaus zulässig, dafs dieselbe für die Zwecke der häuslichen Andacht von der Königin-Mutter gestiftet und vielleicht von ihr selbst bei ihrer Uebersiedelung von Venedig dahin überbracht worden sei.

Dafs aber die Anfertigung der Tafel ganz unter Bedingnissen entstanden, wie sie lediglich in Venedig vorhanden waren, ergibt sich zunächst aus dem Kreis der bildlichen Darstellungen, welche darin vereinigt sind. Die darin aufgeführten Heiligen-Namen sind nämlich auf's Engste mit der venezianischen Kirche und der Volksandacht verknüpft. Stammler hat die Belege dafür mit Gründlichkeit beigebracht. So beweist er die Erwähnung der heil. Marina aus deren spezifisch lokaler Verehrung, und den sonst nicht vorkommenden Namen einer heil. Fumia erklärt er als die venezianische Dialektform für Euphemia. Daneben erscheinen die ritterlichen Heiligen Theodor und Georg, wovon der erstere zu den Patronen der Stadt gehört, und letzterer in ganz besonderer Weise daselbst geehrt ward.

Die Reihe der Heiligen-Namen führt übrigens noch zu weiteren Schlufsfolgerungen. Einerseits begegnen wir solchen Namen, welche der jüngsten Vergangenheit angehören und in der Zeit hochverehrt waren. Aus den Daten ihrer Kanonisation ergibt sich ein wichtiger Anhaltspunkt für die Entstehungszeit unserer Tafel. Wir treffen hier auf Franz von Assisi, kanonisirt 1228, Antonius von Padua, kan. 1232, Dominikus, kan. 1235, Elisabeth, kan. 1235 und Peter Martyr, kan. 1253. Die Anfertigung kann somit erst nach dem spätesten dieser Daten erfolgt sein. Für die Charakteristik unseres Kunstwerks aber sind anderseits die Namen von Heiligen des griechischen Kalenders von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Dahin gehörte vor allem Demetrius, ferner Alexius, Helena, Konstantin und Katharina. Sie beweisen für die engen Beziehungen, welche gerade in Venedig mit den griechischen Nachbarländern bestanden. Venedig war in jenen Tagen recht eigentlich ein Emporium griechischer Kultur und Kunst. In Leben und Verkehr kreuzten sich die Sprachen des lateinischen Abendlandes mit den Idiomen des griechischen Ostens. Wie die Heiligen der griechischen Kirche mit jenen des römischen Kalenders hier zusammenstehen, so wechseln in unserer Tafel auch griechische Inschriften mit lateinischen Bezeichnungen. Die bildlichen Darstellungen ihrerseits bewegen sich nach Inhalt und Form in den Ueberlieferungen der griechischen Kunst. Und klingen sie theilweise wirklich an die Mosaiken von San Marco in Venedig an, so sind beide durch die gleichen Einflüsse bestimmt. Erwiesenermafsen waren griechische Künstler seit dem frühen Mittelalter in Venedig ansässig, und im 13. Jahrhundert bildeten griechische Maler daselbst eine förmliche Schule. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn die in Rede stehende Tafel hinsichtlich ihrer formalen Ausbildung ganz und gar unter dem Einflufs griechisch-byzantinischer Kunstweise steht.

Nach der kunsthandwerklichen Seite endlich offenbart sich darin der ganze Reichthum der hochentwickelten griechischen Kunsterfahrung. Die grofsen, geschnittenen Halbedelsteine, welche die Mitte der Tafeln zieren, erweisen sich nach den Inschriften, wie nach ihrer ganzen Beschaffenheit als meisterliche Leistungen von der Hand eines griechischen Steinschneiders. Als ganz spezifische Eigenthümlichkeit der griechischen Goldschmiedekunst ist der reiche Schmuck an edlen Perlen zu nennen: an Erzeugnissen abendländischer Art sind sie in jener Zeit nicht vorhanden und kommen darin erst durch die von Venedig und dem griechischen Osten empfangenen Anregungen in Aufnahme. In der reichen Verwendung von edlen Steinen an unserer Tafel spricht sich gewifs ein prachtliebender Sinn aus; es war aber die Befriedigung einer solchen Geschmacksrichtung nur an einem Kreuzungspunkt des Weltverkehrs möglich, wie es thatsächlich Venedig war. Die auf Pergament gemalten und mit kleinen Perlen verzierten Miniaturbilder sind nämlich durchweg mit Tafeln von Bergkristall überdeckt, und in der äufseren Bilderreihe wechseln die Darstellungen mit Tafelsteinen von Blutjaspis. Das Filigran weiterhin, welches in reizvoller Weise an unserer Tafel den Reichthum an edlen Steinen mit einander verbindet, war von jeher in Byzanz mit Meisterschaft geübt worden; in Venedig hatte es früh schon sich eingebürgert und übertrug sich von da nach anderen Orten Oberitaliens, wo dessen Anfertigung bis zur Stunde in hoher Blüthe steht.



und er selbst war in Venedig ge-
Nach seiner Thronbesteigung liefs er
Mutter von Venedig nach Ungarn
daselbst den Rang einer
Da nun unsere Altartafel

Ladislaus und

des lateinischen Ab
des griechischen Os
griechischen Kirche
Kalenders hier zusa
unserer Tafel auch

stellungen ihrerseits
und Form in den
chischen Kunst. Und

an, so sind beide d
Erwiesen

, und im 12.
Maler dasel
kann daher nich

der kunsthan
sich darin

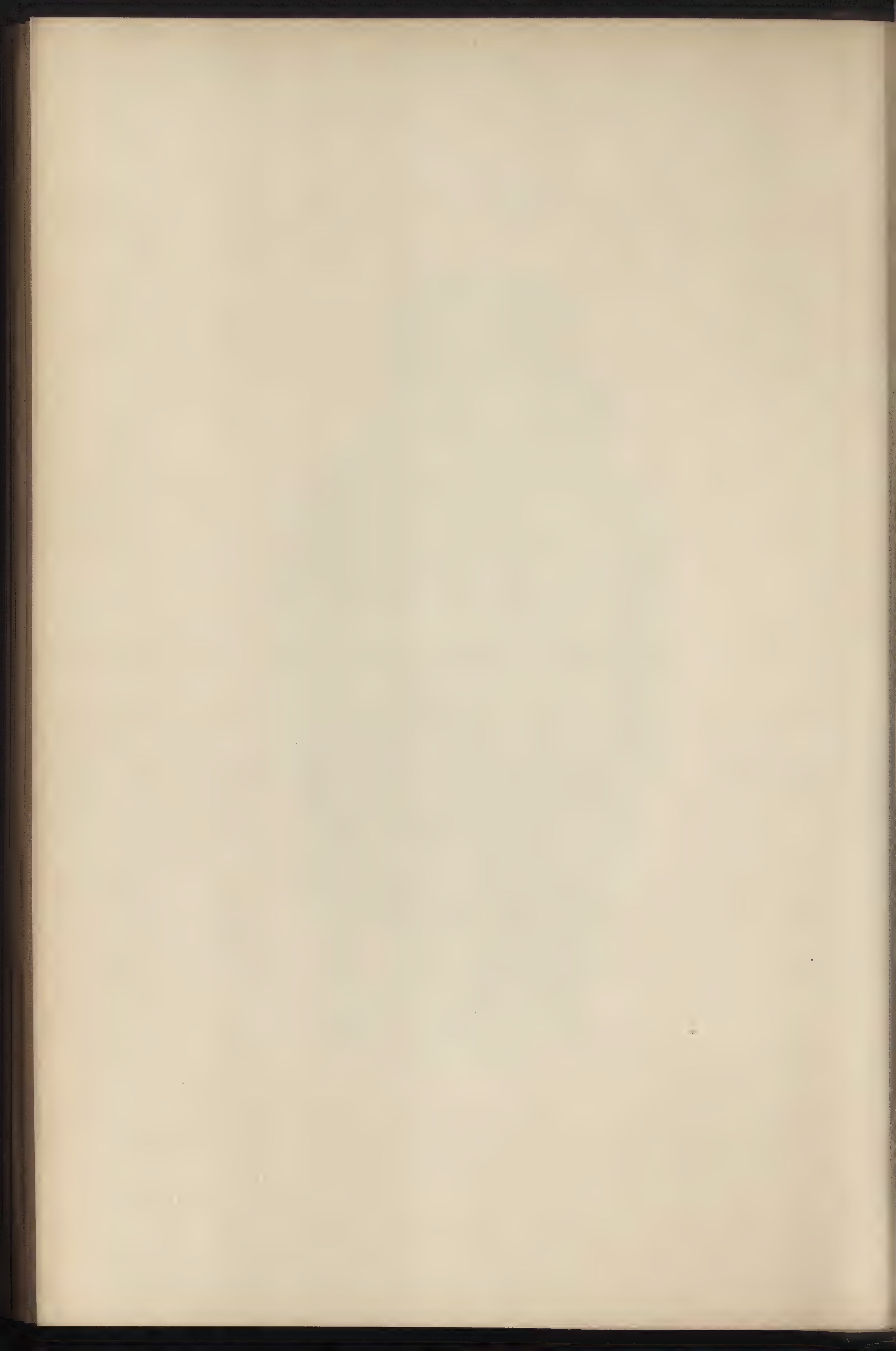
liche

sind si



Ein verschollener Hirsvogelkrug.

Höhe des Kruges 0,52 m., Breite 0,33 m.



Fügen wir hinzu, dafs der Holzkern der Tafeln von aufsen mit rautenförmigen Silberblechen benagelt ist, in welche kreuzförmige Muster mit eingerollten Enden in zierlicher Weise eingeschlagen sind. Mit den so gestanzten Silberblechen sind auch die Ränder der Innenseite bezogen. Die spielende Ornamentik dieser Bekleidung stimmt mit den sonstigen Einzelheiten nach ihrer technischen und stilistischen Beschaffenheit durchaus überein.

Dafs Schlufsergebnifs über Zeit und Herkunft des kostbaren Werkes läfst sich dahin zusammenfassen, dafs es dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts angehört und aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig unter der Einwirkung jener Kunstanschauungen entstanden ist, welche durch die engen Beziehungen zu den grichischen Kulturstätten begründet und durch hocherfahrene griechische Künstler, Maler und Goldschmiede daselbst gepflegt wurden. Sind in der Reihe der Heiligenbilder die Namen von Schutz- und Lieblings-Heiligen der ungarischen Königsfamilie wie der venezianischen und römischen Kirche einbezogen, so macht sich darin der Wille des Auftraggebers geltend, während im Ganzen nur die Ausdrucksweise griechischer Kunst zur Geltung kommt. Der Ort der Herstellung hat die Ausbildung des Kunstwerks zwar mehrfach beeinflufst, trotzdem wird man es weniger als Erzeugnifs venezianischer Kunst, wohl aber als das Werk griechischer Künstler in Venedig zu bezeichnen haben.

Mainz. Dr. Friedrich Schneider.

Verschollene Hirsvogelkrüge.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen früherer Jahrhunderte, welche eine rückfluthende Bewegung auf dem englischen Kunstmarkte während der letzten 10 Jahre im Anschlusse an die Weltauktionen Hamilton und Fountaine der deutschen Heimath wieder zugeführt hat, ist insbesondere eine Reihe buntglasirter Thonkrüge zu nennen, deren einige fraglos auf den Namen Augustin Hirsvogel angesprochen werden müssen und somit für die Beurtheilung der Arbeiten seiner Nürnberger Werkstätte wesentlich neue Richtpunkte darbieten.

Wegen ihrer fremdartigen, an die damals schon geschätzten Arbeiten der Robbias und Bernard Palissys erinnernden Ausbildung und Farbenpracht scheinen grade diese Töpfereierzeugnisse bei den brittischen Eroberungszügen in der unbeachteten Kunstverlassenschaft unserer Altvorderen zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Vorliebe aufgekauft und dem Steinzeuge von Siegburg, Raeren und Nassau vorgezogen worden zu sein. Es hängt dies nicht unwahrscheinlich mit dem durch die Wedgewood- und Mintonindustrie grade um die Wende des Jahrhunderts besonders gepflegten Formen- und Farbensinn des Engländers zusammen, welche ihnen die glasirten Thongefäfse vornehmlich Nürnbergischen Ursprungs als Denkmäler einer damals in Deutschland gänzlich untergegangenen Technik besonders begehrenswerth erscheinen liefsen. Und wahrlich nicht mit Unrecht. Denn diese, nach Art der etruskischen Vasen in verschiedenen über einander geordneten Zierfeldern abgetheilten aber ungleich wirksamer als letztere statt konturirter plastische Darstellungen aufweisenden und in einem metallischen Farbenglanze schimmernden Gefäfse mufsten bei ihrer Wiederauferstehung am Morgen einer neuen Kulturperiode fast denselben eigenartigen bildnerischen Reiz ausüben, wie in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, wo sich an ihnen der Name des Meisters so ausdrücklich verewigte, dafs sein Zeitgenosse, der Schreibmeister Johann Neudörffer unter bewundernder Aufzählung der verschiedenen Künste und Techniken, die jener gepflegt, besondes hervorhebt, wie er von Venedig „viel Kunst in Hafners Werken" mitgebracht und „also welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art" gemacht habe, als wären sie von Metall gossen". Da eben diese Anführung des Chronisten die nächste Rechtfertigung darbietet, wenigstens zwei der von England zurückgekehrten Krüge als Arbeiten Hirsvogels zu bezeichnen, so kann nicht unerörtert bleiben, dafs diese Stelle in der jüngst erschienenen Monographie Augustin Hirsvogels

von Carl Friedrich[1]) eine ganz neue, jede derartige Zueignung ausschliefsende Auslegung erfahren hat. Die wörtliche Anwendung des angeführten Ausspruches Neudörffers, auf die bisheran unter dem Namen von Hirsvogel etwas sehr unterschiedslos ausgegebenen, glasirten Thonkrüge hat den Verfasser jener sonst sehr erschöpfenden und verdienstvollen Arbeit über den Nürnberger Künstler so weit geführt, dafs er unter Hinweis auf eine Anzahl mitveröffentlichter Modellzeichnungen für Goldschmiedewerke, Thonvasen, Oefen u. s. w. demselben auch die vornehmsten unter seinem Namen bekannten Gefäfse, weil sie von jenen Zeichnungen abweichen, aberkannt hat. — Um zu diesem Ergebnifs zu gelangen, wird zunächst ausgeführt, wie die Stilrichtung des Meisters, welche Neudörffer antiquitetisch nennt, nur aus diesen Vasenentwürfen zu bestimmen sei, von denen leider ein ausgeführtes Vorbild bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Es sei daher wahrscheinlich, dafs die in den Entwürfen enthaltenen phantastischen Vasen, weil überhaupt für keinen Gebrauchszweck verwendbar, auch gar nicht als Hohlgefäfse gefertigt, sondern nur gezeichnet worden seien und zwar als Ziermodelle für die Ofenkacheln. Demnach sei die betreffende Stelle Neudörffers sinngemäfs zu lesen: Hirsvogel machte welsche Oefen mit Krügen und Bildern auf antiquitetische Art. Um sich nach dieser unerhörten Vergewaltigung eines ganz unzweideutigen, zeitgenössischen Citates mit den ihm unbequemen, aber nun doch einmal vom Erdboden nicht wegzuläugnenden Hirsvogelgefäfsen abzufinden, geht der Verfasser schliefslich dazu über, diese letzteren einestheils auf einen sächsischen Töpfer, Martin Moller in Annaberg, anderentheils auf den berühmten Ofenfertiger in Villingen Hans Kraut (1532—1587) abzubürden, nur um von Nürnberg die betreffenden Fabrikate wegzudrängen, ob auch noch so beredte Nürnbergsche Attributionen auf denselben dorthin verweisen. Sogar die Einführung des Zinnemails als vorkommender Malgrund für die leuchtende Glasur der Hirsvogelgefäfse wird ungeachtet der hierfür in Deutschland festgelegten Monumente: des Christushauptes im Königl. Sächsischen Alterthumsverein aus dem 14. Jahrhundert und eines durch die kunsthistorischen Ausstellungen in Köln (1876) und Düsseldorf (1880) bekannt gewordenen Trinkgefäfses in Form einer frei modellirten, auf der Brust mit einem vortretenden farbigen Wappenschilde nebst Helmzier geschmückten Eule, welche unter der durchweg weifsen blaugemusterten Glasur die Jahreszahl 1540 trägt, weit über die um 1553 angenommene Lebensgrenze Hirsvogels hinaus in die letzte Hälfte des Jahrhunderts zurückgewiesen, lediglich um der Beweisführung gegen die durch das Zinnemail erleichterte mehrfarbige Ausführung der Arbeiten des Meisters zu dienen.

Und dieser ganze Aufwand von spekulativer, historischer und technologischer Begründung, um eine schlichte Chronistenstelle mit einer, den thatsächlichen Ueberlieferungen widersprechenden, modernen Auffassung der Wirksamkeit des Meisters in Einklang zu bringen, welche darin gipfelt, dafs ein grünglasirter Kachelofen auf der Nürnberger Burg — nebenbei in dekorativer Beziehung der interesseloseste der dort vorhandenen mit einer sich stets wiederholenden grofsen Vasenkachel und zwei ewig angewandten Lisenen — wegen der Verwandtschaft seiner Zierfelder mit den „antiquitetischen" Motiven der Zeichnungen und wegen seiner an Metallgufs erinnernden scharfen Auspressung auf Augustin Hirsvogel selbst zurückzuführen sei, dafs der letztere selbstständige Gefäfse aber nie gemacht habe und es eine Erniedrigung seines Genies wäre, wenn man ihm die Erfindung der buntglasirten deutschen Töpferwaare zuschreibe. Es ist die höchste Zeit dieser rein philologischen, der Universalität des Dürerschen Zeitgenossen zu nahe tretenden Anschauung zu widersprechen und den Bericht des Schreibmeisters Neudörffers in ungekünstelter Weise aus seinem damaligen Gesichtskreise zu uns reden zu lassen; der vorerwähnte englische Import verschollener Hirsvogelwerke bildet die günstigste Veranlassung dazu. Was trieb denn wohl den von den Wunderwerken der Glasmalerei, des Zirkels und der Perspektive, der Wappensteinschneide-, Gamalir- und Kupferstecher-Kunst Aug. Hirsvogels hochbegeisterten Biographen dazu, so ganz besonders von der aus Italien mitgebrachten Kunst in Hafners Werken von dessen „welschen Oefen, Krügen und Bildern auf antiquitetische Art und wie von Metall gossen" Erwähnung zu thun, was anders, als

[1]) Augustin Hirsvogel als Töpfer, seine Gefäfsentwürfe, Oefen- und Glasgemälde von Carl Friedrich, Bibliothekar am bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. Nürnberg, Hofbuchdruckerei von Bieling-Dietz 1885.

das Aufsehen Erregende, welches diese Arbeiten in ihrer vorgeschilderten Eigenart für die Zeitgenossen hatten. Vergegenwärtige man sich doch nur das Thongeschirr, welches zu des Meisters Zeit allgemein im Gebrauche war. So weit hier deutsches Fabrikat gemeint ist, darf man noch nicht an die bilderreich geschmückten Erzeugnisse der rheinischen Töpfereien denken, die im Allgemeinen nicht vor 1530 die ersten schüchternen Dekorversuche des Steinzeugs unternehmen, zu einem schwunghaften Versand dieser Waare aber erst, im Verhältnisse ihrer mit der bildnerischen Ausstattung wachsenden allgemeineren Beliebtheit, etwa um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert gelangen. Was man also damals in Nürnberg von Steinzeug und Hafnerwerk für den Hausgebrauch kannte, darf man sich nur in der denkbarsten Einfachheit vorstellen, in Form der schmucklos gefurchten, gelblich-braunen Krüglein und Näpfe, welche auf den gleichzeitigen Tafelbildern neben Metallgefäfsen das Tischgeschirr bilden. Da treten auf einmal aus der Hirsvogelschen Werkstätte Gefäfse in die Erscheinung, wie man sie bisheran nur als italienischen Ursprungs gekannt, gröfsere in Form der antiken Hydria, kleinere in allen möglichen phantastischen Gebilden, alle ausgeziert mit reliefirten Darstellungen in metallisch funkelndem Farbenlüster — reflet métallique — den Majoliken gleich, und diese sind es ohne Frage, welche der bewundernde Zeitgenosse neben seinen Ofenwerken als die aus Venedig mitgebrachte Erfindung August Hirsvogels mit den die Form und Glasur kennzeichnenden Eigenschaften: „antiquitetisch und wie von Metall gossen" festlegen will. Dafür, dafs die besagte Notiz Neudörffers in dem vorstehenden Sinne auch immer weiter überliefert worden ist, gibt deren Wiedergabe in Joh. Gabr. Doppelmayers: Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern Nürnberg 1730 einen authentischen Anhalt, welcher lautet: „Er befliese sich auch noch dann „allerhand Oefen auf welsche, dann aber Krüge „und Bilder auf antique Art zu machen, defs„wegen er auch Jemand expres zuvor, um dieses „wohl zu erlernen, nach Italien verschicket." Durch ihre bildnerische Eigenart und glänzende Farbengebung haben aber auch die Erzeugnisse der Hirsvogelschen Werkstätte als die Anpreisungen der Zeitgenossen längst verhallt waren, ihren Ruf behauptet und alle gleichzeitige wie spätere glasirte Töpferwaaren des 16. Jahrhunderts in Deutschland weit hinter sich gelassen. Auszeichnend im Einzelnen mufs hierbei erwähnt werden die wirksame Ausgestaltung der Gefäfsform durch Einschnürung, Anbringung von Nischen oder Architekturmotiven und ein in der Silhouette besonders vortretende, feine Gliederung durch Stabwerk und Profile; in der Belebung der Flächen zeigt sich sodann ein phantasievolles Spiel mit den verschiedensten Dekorationsmotiven.

Biblische Darstellungen wechseln mit profanen, Portraitmedaillons mit allegorischen Figuren, Jonisknechte mit Thierfigurationen, dazwischen Nürnbergische Wahrzeichen und Wappenschilde, Fruchtguirlanden und stilisirte Blätter oder Rosetten, Alles mit dem Model geformt und aufgesetzt, aber in einer Schärfe der Pressung, die nur bei Bernard Palissy ihres Gleichen findet. Durch die in Venedig erlangten chemischen Kenntnisse der Pasten und Mineralschmelze erzielte der Meister den unvergleichlichen Lüster, welchen die meisten der für seine Fabrikate charakteristischen Farben, ein violettes Blau, ein Saffrangelb, ein leichtes Grün und ein gesättigtes Rothbraun zeigen. Kennzeichnende Merkmale sind dann endlich noch die Dünnwandigkeit und der scharfe Brand seines feingeschlemmten Thones, die Aussparung von mit Sand grundirten Zierfeldern, eine verzierte, nicht immer geflochtene Henkelbildung, sowie die diskrete Anwendung von Vergoldung. An allen diesen Richtpunkten unterscheiden sich die verwandten glasirten Thonarbeiten, insbesondere die Krüge des Annaberger Töpfers Martin Moller, dem Friedrich die ganze angeblich Hirsvogel'sche Hinterlassenschaft, bis auf die Pilgerflasche im Darmstädter Museum, zueignet, wie Nachbildungen von Originalen. Welcher auch nur flüchtige Beurtheiler, der die plumpen, handwerksmäfsigen Krüge Mollers im Dresdener Gewerbe- oder im Germanischen Museum zu Nürnberg gesehen, könnte in demselben zugleich auch den Bildner jenes bewunderungswürdigen Gefäfses der Sammlung Sauvageot im Louvre erblicken, das in Urnenform mit einem Friese feiner Portraitmedaillons des Habsburgischen Kaiserhauses auf Goldgrundirung geschmückt, unten und oben von einer konischen Gliederung mit den üppigsten Laubmotiven abgeschlossen und mit geringelten, wie in Erz gegossenen Eidechsen als Henkeln flankirt ist, oder

seiner bekannten Parallele, der kürbisförmigen Flasche aus der Minutolischen Sammlung, jetzt bei Eug. Felix in Leipzig; wer in ihm den Meister jener geistreichen, statuarischen Hohlgefäfse, des zechenden Edelmanns als Willkomm im Musée Cluny oder des Demelfras im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin?[1]) Weit eher käme dann doch der Villinger Meister Hans Kraut, der Fertiger hervorragender Oefen mit polychromirten Reliefkacheln in Betracht, dem auch die vorerwähnte Pilgerflasche in Darmstadt zugeschrieben wird, weil sie inschriftlich denselben Namen Blasius aber mit der Jahreszahl 1563 führt, der als Name des Bestellers auf einem Ofen in Peterkloster unter dessen Wappen mit den Jahreszahlen 1586 und 1587 prangt. Die aus der Identität des Bestellers — welche immerhin auch noch fraglich — hier gefolgerte Identität des Fertigers, noch dazu mit Ueberspringung eines Zeitunterschiedes von 23 Jahren, ist mehr wie gewagt. Da aber aufserdem eine zeitgenössische Ueberlieferung, dafs Kraut aufser Oefen auch Hohlgefäfse gemacht habe, im Gegensatze zur diesbezüglichen ausdrücklichen Anmerkung Neudörffers über Aug. Hirsvogel nicht besteht, so mufs auch der Villinger Meister aus jener nicht nachgewiesenen Konkurrenz mit dem Nürnberger ausscheiden. Es bleibt also angesichts der vorentwickelten, näheren Kennzeichen an den vollendetsten glasirten Thongefäfsen des 16. Jahrhunderts immer nur sowohl nach urkundlicher wie traditioneller Ueberlieferung derselbe Meistername übrig, an den wir ihre Parallelen adressiren können: Aug. Hirsvogel.

Nach dieser nothwendigen Auseinandersetzung zu den englischen Erwerbungen wiederkehrend, mufs in erster Reihe als eine solche Parallele hervorgehoben werden der hierneben dargestellte 0,52 m hohe und 0,33 m breite Schenkkrug, welchen Freiherr Albert von Oppenheim zu Köln in den jüngsten Tagen seiner durch feine Wahl und Kostbarkeit der Stücke bis jetzt unerreichten Steinzeugsammlung eingereiht hat.

Der Krug hat einen vasenförmigen Körper, an den der kurze leichtgeschwungene Hals ansetzt, den dicht am Rande rückwärts ein aus drei geflochtenen nur an den Köpfen und Ausläufen getrennten Schlangen gebildeter Henkel bis in das erste Drittel der Körperweitung hinein überschneidet. Um den Hals läuft, abgetheilt durch kleine Kandelabersäulchen mit abschliefsenden Fruchtbouquets die wechselnde Darstellung von je 4 männlichen und weiblichen Brustbildern in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Der Gefäfskörper wird durch zwei von Rundstäben eingefafste Zierstreifen in 3 Ornamentzonen — zwei gröfsere und eine mittlere kleine — abgetheilt, deren obere als bedeutsamsten Mittelpunkt ein von Engeln gehaltenes Medaillon mit dem Imhofschen Wappen in reicher Helmzier nebst 2 anhängenden Allianzwappen (Schmiedmaier u. Welser?) in jener miniirten Ausführung aufnimmt, welche auf gleichzeitigen Gläsern des 16. Jahrhunderts vorkommt und als kaltes Email bezeichnet wird. Zu beiden Seiten dieses für die Nürnberger Widmung des Kruges entscheidenden Stirnbildes setzen männliche Portraitbüsten in reichem Renaissancekostüm unter einer Arkatur von Säulen mit Kranzbogen den Hauptfries fort, unter welchem, vermittelt durch ein reliefirtes Zierband, als Zwischensatz unter der unteren Ornamentetage die Bilderfolge des Halses mit der Abweichung wiederkehrt, doch eine äufserst scharf geprefste Blumenrosette mit den Figuren wechselt. Den folgenden Abschlufs bildet, ganz charakteristisch für Hirsvogel, ein einfacher Streifen mit allerdings nur noch Spuren von abgesetzten Goldfeldern, welche aber in Verbindung mit den hellen Emailpartien dem letzteren ursprünglich die Wirkung eines Metallgurtes verliehen haben müssen. Als Hauptdarstellung der unteren Reliefzone figuriren Adam und Eva unter dem von einer Schlange mit Frauenleib umringelten Erkenntnifsbaum, an die sich wiederum unter Laubarkaden auf Säulenschaften zuerst in voller, dann in abnehmender Etagenhöhe Spielleute und Paare aus dem Zuge der Hochzeitstänzer von dem Zeitgenossen Hirsvogels, Heinrich Aldegrever, nach rechts und links anreihen. Das Gefäfs trägt durchweg eine saffrangelbe Glasur, welche aber an den Hauptdekorstellen, insbesondere am Halse, rings um die Wappenkartusche, hinter der Paradiesesgruppe und unter den Henkelschlangen auf das Wirkungsvollste von einem satten braunen Schmelze abgelöst wird; an dem Zierwerk der Arkaden, den Gewandpartien und Laubmotiven wechseln aufser den beiden vorgenannten lichtgrüne, graublaue und weifse Farbenlüster.

[1]) Die früher hieran angereihten kostbaren, glasirten Thonarbeiten in der Ambraser Sammlung, sind hier weggelassen, weil sie nach neueren archäologischen Forschungen auf einen Salzburger Töpfer zurückgeführt werden.

Wie der vorbeschriebene Schenkkrug nicht nur durch alle bildnerischen und koloristischen Einzelheiten, sondern noch ganz besonders durch die Zueignung an die Familie Imhof auf die Meisterhand des bereits durch Bestellung von Glasmalereien mit letzterer bekannten Meisters zurückzuführen ist, so kann auch ein zweites aus England wiedergekehrtes, in dem Ausstellungskataloge der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880 unter Nr. 1387 beschriebenes Gefäfs nur der Anregung Hirsvogels seine Entstehung verdanken. Es ist dies ebenfalls ein Schenkkrug in Form einer antiken Hydria buntglasirt und in drei Gliederungen künstlerisch belebt. Zunächst umzieht den eingeschnürten Hals ein doppelter, freistehender von behelmten Wachtthürmen durchsetzter Mauerkranz mit Zinnen und Schiefsscharten, der vorne zu einem Ausbau mit Staffelgiebel sich entwickelt und hinten von dem breiten, stabumsäumten und mit Rosetten ausgezierten Henkel überschnitten wird. Die obere Körperzone enthält dem vorderen Abschlusse der Halsarchitektur entsprechend in der Mitte eine gegiebelte Nische mit dem aufstehenden Christus in fast freistehender Figur, an die sich vermittelt durch einen difformen Füllraum, der auf beiden Seiten dazu benutzt wird, in seinem obern Abschnitte die beiden Nürnberger Stadtwappen mit dem Jungfernadler und dem getheilten Reichsadlerschilde, in seinem unteren je einen schlafenden Krieger aufzunehmen, drei Rundbogenfelder mit biblischen Darstellungen: Abraham und Isak, Abrahams Opfer, das segnende Christuskind in einer Altarumrahmung, sowie ein Spitzdachfeld mit einer allegorischen Figur, der Iustitia, anreihen.

Unter einer kräftigen Profilirung zeigt dann die untere Gefäfsetage, analog der oberen in der Mitte wiederum eine Spitzgiebelumrahmung für die Hauptdarstellung der Kreuzigung, während die folgenden: Maria mit dem Kinde und jede der opfernden 3 Könige von einem Rundbogen mit Stabwerk umschlossen sind. Die Zwickel der Bogen sind durchweg mit den bekannten phantastischen Fruchtgehängen und Blumenrosetten ausgefüllt. Wie die bildnerischen Vorwürfe — der Nürnberger Burgwall, die Stadtwappen — so weisen auch Glasur und Brand nur auf des Meisters Technik hin. Die Hauptfarbe des Gefäfses ist ein tiefes Violettblau, neben welchem die übrige Skala der Hirsvogelschen Farbenschmelze ganz besonders an Leuchtkraft gewinnt. Der Krug hat eine Höhe von 0,53 und eine Breite von 0,33 m. Für die Untersuchung der übrigen aus England zurückgekehrten Emigranten auf ihren Nürnberger Ursprung wird vielleicht die Zukunft Gelegenheit und weitere Aufschlüsse darbieten. Heute mögen diese beiden Krüge nur erhärten, dafs ebensowenig wie dem Malerfürsten Dürer seine Stickmuster, Augustin Hirsvogel, dem berühmten Mathematiker und Kupferstecher, die Kleintechnik der Hohlgefäfse wird abgestritten werden können.

Köln. Bg. Bürgermeister Thewalt.

Ein restaurirtes Reliquiar des 15. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)



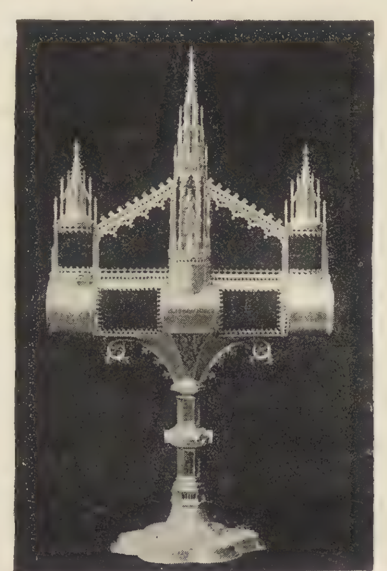
Seit Anfang dieses Jahrhunderts zeigt man in der Sakristei der ehemaligen gefürsteten Benediktinerabtei Thorn, die an der Maas zwischen Masseyk und Roermond liegt, den untern Theil des rechten Armes und die Hand des hl. Benedikt von Nursia, des ersten und gröfsten Ordensstifters des Abendlandes. Die Reliquie ist wohl erhalten und noch mit den Sehnen und der eingetrockneten Haut bedeckt. Das Reliquiar, worin sie ehedem aufbewahrt wurde, schien spurlos verschwunden.

Vor einigen Jahren fand nun der Pfarrer auf dem Kirchenspeicher einen 0,085 m breiten und fünfmal so langen (0,428 m) Metallcylinder, der sich als mittlern Theil eines zerbrochenen Gefäfses erwies. Eine nähere Untersuchung stellte bald heraus, dafs das aufgefundene Stück nicht nur von Silber sei, sondern auch hervorragenden Kunstwerth besitze. Die beiden Enden des Cylinders waren durch kreisrunde Emailplatten verschlossen, auf deren blauen Grund weifse Engel mit Spruchbändern knieten.

Der Cylinder selbst war in seiner Länge nicht durchgehends geschlossen, sondern so eingerichtet, dafs er in der Mitte und an jeder Seite je ein breites Band von 0,068—0,083 Breite hatte. Zwischen den drei Bändern befanden sich jederseits zwei viereckige, längliche Oeffnungen, welche einen Blick in das Innere des Gefäfses erlaubten. Auf dem mittlern Bande liefs sich ohne besondere Mühe die in gothischen Minuskeln gravirte Inschrift: brachiu. sci. bedci.

also: brachium sancti benedicti, „„der Arm des hl. Benedikt“ entziffern. Natürlich wurde gleich nach der glücklichen Auffindung versucht, ob sich die Reliquie der Sakristei in den Cylinder einlegen liefs. Wie zu erwarten stand, pafste sie so genau hinein, dafs kein Zweifel sein konnte, das Reliquiar sei für diese Ueberreste des Stifters des Benediktiner-Ordens eigens angefertigt worden.

Weitere Forschungen zeigten, dafs das Kloster Thorn im Jahre 964 gestiftet und von der Familie der Ottonen mit Gunstbezeugungen bedacht worden sei. In demselben Jahre erneuerte Erzbischof Bruno, der Bruder Otto's I., das Benediktinerkloster St. Pantaleon zu Köln, worin man nach Gelenius ein Reliquiar zeigte, welches einen Theil der Rippe des hl. Benedikt enthielt. Nimmt man hinzu, dafs die Mönche des Klosters Fleury an der Loire, welche sich rühmten, im 7. Jahrhundert seien die Gebeine des hl. Benedikt aus Monte-Cassino in ihre Abtei übertragen worden, 996 Reliquien des Heiligen an das Benediktinerkloster des hl. Bonifacius zu Rom sandten, so darf man wohl annehmen, die Abteien St. Pantaleon und Thorn hätten ihre Reliquien zu gleicher Zeit, vielleicht durch Vermittelung Bruno's erhalten. Aus St. Pantaleon werden die kleineren Theile von Gebeinen des Heiligen stammen, die man zu Köln ehedem in Maria im Kapitol und in Maria ad gradus in Grofs-Martin, St. Quirin und St. Mauritius bei den Deutschherrn und Karthäusern verehrte.



Die ältere Fassung der Thorner Reliquie ist verschwunden; denn die kürzlich aufgefundenen Theile des jetzigen Reliquiars stammen nach Ausweis des Charakters ihrer Inschrift, des Stiles der beiden emaillirten Platten und der Verzierungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Da eine in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts verstorbene Abtissin im Testament die Mittel anweist, welche zur Anfertigung eines dem Reliquiar des hl. Benedikt ähnlichen Gefäfses dienen sollen, so ist damit die Entstehungszeit vor c. 1450 auch urkundlich gesichert.

Der obere Theil des Reliqiars war abgebrochen, doch sah man über dem Cylinder auf jedem der drei Bänder noch die mehr oder weniger erhaltenen Reste dreier mit einem runden Unterbau beginnenden Thurmanlagen. In der unteren Hälfte war noch der Knauf des Fufses erhalten, aus dem sich in konkaven Linien der Uebergang zum horizontal liegenden Cylinder glücklich vermittelte. Architekt Joseph Tomaer aus Thorn entwarf einen von Kuypers in Amsterdam gebilligten Restaurationsplan, der von den Goldarbeitern Esser, Vater und Sohn, zu Weert für etwas mehr als 1000 holländische Gulden in Silber ausgeführt wurde. Jetzt, nach glücklicher Vollendung der Arbeit, steigt das Ganze bis zu einer Höhe von $^3/_4$ m auf. Man hat auf jedes der beiden an den Ecken befindlichen Bänder zuerst kleine aufrecht stehende Cylinder für Reliquien der berühmtesten Schüler des hl. Benedikt: Placidus und Maurus, angebracht, und die darüber in reichem Fialenwerk endenden Seitenthürmchen durch ein reiches, aufsteigendes Nebengesimse mit dem Mittelthurm verbunden. Ein solcher Mittelthurm war hier um so mehr gerechtfertigt, weil sich im Westen der im gothischen Stil des 14. und 15. Jahrhunderts erbauten Kirche von Thorn auf einem starken viereckigen, von zwei Rundthürmchen begleiteten Unterbau des 10. Jahrhunderts ein hoher gothischer Thurm erhebt, der die ganze Gegend beherrscht und zur etymologischen Erklärung des Namens der Abtei „Thorn“ verwerthet worden ist. Ueberdies findet sich unten im Westthurm eine alte Krypta mit den Resten eines Altares, welcher wohl ehedem dem hl. Benedikt geweiht war. Wie also der Westthurm sich über dem Altar des Ordensstifters erhob, so hat der alte Goldschmied einen ähnlichen Thurm über die Reliquie gesetzt. Da die Zeit der Höherführung des Westbaues nicht weit von derjenigen der Anfertigung des Reliquiares liegt, so hat die alte Abtei zu jener Zeit ihre alte romanische Bauanlage ändern lassen, in der sie sich entschlofs, das erste Reliquiar, welches dem Geschmack des 15. Jahrhunderts nicht mehr zusagte, in gröfsere gothische Formen umzuändern.

Die untere Hälfte des über dem Cylinder neu angelegten mittlern Thurmbaues, zeigt in einer Laube, die auf sechs mit Säulchen reich

verzierten Streben ruht, das Bild des hl. Benedikt. Er legt den Finger der linken Hand auf den Mund, um anzuzeigen, wie er das Stillschweigen als eine der wichtigsten Pflichten seiner Mönche ansah; in der Rechten trägt er das mit seiner im Reliquiar ruhenden Hand geschriebene Regelbuch. Ueber der Laube wachsen zwei Thurmgeschosse auf, gekrönt von einer Pyramide und ihrer Kreuzblume.

Der im Sechspafs angelegte Fufs ist an den Seiten etwas in die Länge ausgezogen, um schon unten die in der Mitte im Cylinder herrschende Breiterichtung vorzubereiten.

Die restaurirten Theile suchen die strengern, frühern Formen der Gothik nachzuahmen und könnten darum leicht zu einer Datirung vor die Zeit des 15. Jahrhunderts verleiten. Man erkennt leicht, dafs ein an die Behandlung spröder Steine gewohnter Architekt, nicht ein mit dem bildsamern Stoff des edeln Metalls vertrauter Goldschmied den Restaurationsentwurf gezeichnet hat.[1]) Das Reliquiar bietet ein schönes Vorbild, weil es zwei Vorzüge in sich vereint. Erstens ist die Reliquie durch die beiden Oeffnungen des Cylinders leicht sichtbar und kenntlich, aber doch durch die drei Bänder so verhüllt, dafs der Beschauer sie nicht mit einem Blicke sieht. Leider hat man in den letzten Jahrhunderten nicht immer den feinen Takt des Mittelalters nachgeahmt, welches sich wohl bewufst war, dafs auch die Gebeine der Heiligen in lebhafter Art an Tod und Verwesung erinnern, somit leicht Schrecken und Grauen erregen, wenn man sie dem Blick zu offen darlegt. Darum dürfte das Reliquiar in sehr lehrreicher Art darthun, wie man Reliquien zeigen und doch auch mehr oder weniger verhüllen und verdecken soll.

Der zweite Vorzug besteht darin, dafs das Reliquiar auf den Altar gestellt auch dem im Kirchenschiff versammelten Volk in seinen Hauptformen kenntlich bleibt, also in würdiger Art einlädt zur Hochschätzung und Verehrung der Reliquie, welcher es seine Entstehung verdankt und welcher es dienen soll. Beissel.

[1]) [Also wiederum ein Beweis, dafs nicht die Architekten in erster Linie berufen sind, zu Metallgefäfsen die Zeichnungen zu entwerfen, sondern die Goldschmiede selber, die ihr Material und dessen Stilgesetze am besten kennen. Für die Gestaltung derselben werden ihnen die alten Vorbilder den sichersten Weg zeigen, wenn es sich um Neuschöpfungen, noch viel mehr, wenn es sich um Restaurationen und Ergänzungen handelt, bei denen der peinlichste Anschlufs an formverwandte Muster allererstes Erfordernifs ist. Im vorliegenden Falle brauchten solche nicht weit gesucht zu werden, da Belgien deren eine grofse Anzahl besitzt, die allerdings um einige Jahrzehnte älter sind. Vergl. „Instrumenta ecclesiastica. Choix d'objets d'art réligieux du moyen-âge et de la renaissance exposés à Malines en septembre 1864. Orfèvrerie" No. 19, 21, 22, 23 namentlich 24 und 25 Reliquiare aus Notre-Dame in Tongern und aus Saint-Jacques in Lüttich. Wären diese, besonders das ganz ähnlich disponirte auch mit Horizontal-Cylinder versehene und mit drei Thürmen ausgestattete Ostensorium aus Tongern mehr zu Rathe gezogen worden, so würde die in Rede stehende Restauration eine nicht unerheblich andere Form angenommen haben in Bezug auf die Breitenentwickelung des Fufses, noch mehr des trichterartigen Trägers, in Bezug auf die Gestaltung der Thürme, die viel leichter und mehr im Stile der Zierarchitektur und des Mafswerkornaments zu halten waren, in Bezug auf die zu langen und zu starren Strebebögen u. s. w. Am meisten stört an dem Reliquiar, dafs die beiden seitlichen Metallbüchsen dem Auge nicht die Befriedigung hinreichender organischer Verbindung und Stützung bieten, deren sie um so mehr bedürfen, als sie die Träger der Thürmchen sind. D. H.]

Kleinere Beiträge.

Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch XIV. Jahrh.

(Mit Abbildung.)

Das Mittelalter liebte es, einzelne Gebeine von Heiligen in Behältern aufzubewahren, deren äufsere Gestalt an die betreffenden Körpertheile erinnerte. Da unter diesen die Schädel als die vornehmsten erschienen, so waren Häupter oder Brustbilder aus Metall oder Holz eine besonders beliebte Form. Der ausgehöhlte Kopf diente in der Regel zur Aufnahme des betr. Schädels oder eines Theiles von ihm. Die Brust zeigte gewöhnlich hinter irgend einer meistens architektonisch behandelten Oeffnung eine andere Reliquie, nicht selten die einzige, die ein solches Brustbild enthielt und oft so klein, dafs dieses die Lebensgröfse, welche immerhin die Regel bildete, in vielen Fällen lange nicht zu erreichen brauchte. Solche vorwiegend weibliche Brustbilder, die manchfach die Ausstattung von Reliquien-Altären, wie in Marienstatt (jetzt im Museum zu Wiesbaden) und in dem Klarissenkloster zu Köln (jetzt im Dome) bildeten, haben sich in den verschiedensten Formen und Dimensionen sehr zahlreich im Norden und Süden, namentlich aber

in den Rheinlanden erhalten, und dafs sie früher noch viel verbreiteter waren, beweisen verschiedene alte Schatzverzeichnisse. Sie gehen bis in das X. Jahrhundert zurück, erreichen ihren Glanzpunkt im XV. Jahrhundert und erst das XVIII. Jahrhundert hat darauf verzichtet, sie häufiger anfertigen zu lassen. Die meisten von ihnen sind aus Holz gebildet und dann immer polychromirt, aber auch an metallenen fehlt es nicht, und unter ihnen begegnen die silbernen am häufigsten, bei denen die Fleischtheile meistens unvergoldet blieben, zuweilen schwach emaillirt wurden. Zum ersten Male begegnen wir einem solchen aus vergoldetem Rothkupfer getriebenen Brustbild, dessen Kopf aus Elfenbein geschnitzt ist, in einem ebenso gefälligen als seltenen Reliquiar, welches die Herren Gebr. Bourgeois in Köln vor Kurzem auf Sicilien erworben und hier abzubilden mir gütigst gestattet haben. Es hat eine Höhe von 29 cm; Gesichtsausdruck wie Behandlung der Gewandung und Krone lassen an seinem Ursprung in Italien und gegen Schlufs des XIV. Jahrhunderts nicht zweifeln. Der oblonge sechsseitige Untersatz besteht aus zwei flachen Hohlkehlen, die mit einem Zinnenkranze bekrönt sind. Der oberste von ihnen leitet zum Brustbilde über, in den 6 Ecken ebenso viele Zwickel bildend. In der Mitte der hohlen Brust befindet sich eine ovale mit einem Bergkristall geschlossene Oeffnung, durch den das Gebein hindurchschimmern sollte. Symmetrisch fällt über die schmalen Schultern der Schleier herunter, der in streng stilisirtem aber höchst anmuthigem Metallgefält den mit dem schlanken Hals, dem Locken- und Ohrläppchen-Paar aus einem Stück geschnittenen Kopf einrahmt. Dieser ist aus Elfenbein sehr edel geformt, mit doppeltem Kinn, hübscher Nase und etwas mandelförmig gebildeten Augen, denen die schweren Lider ein etwas träumerisches Aussehen geben. Augen und Lippen zeigen noch die Spuren der auf diese beschränkt gebliebenen Färbung, das ganze Gesicht aber die vortrefflich wirkende Naturmaserung des Elfenbeins. Eine gut stilisirte Lilienkrone mit ganz schmalem Reif überfängt die edel gewölbte Stirn als herrlicher Abschlufs des wirkungsvollen Schleiers. — Obwohl der Künstler mit den einfachsten Mitteln gearbeitet, auf allen Detailschmuck, selbst auf die Anbringung von Gravuren, Steinen und dergl. verzichtet hat, ist die Wirkung dennoch eine überaus anmuthige, selbst wenn der Zauber der Farbe fehlt, wie in der beigegebenen Abbildung. Dieser verleiht nämlich dem seltenen Gegenstande einen ganz besonderen Reiz, indem der weiche gelbliche Ton des Elfenbeins mit der kräftigen vorzüglich erhaltenen Vergoldung zu einer ungemein befriedigenden und erfreulichen Wirkung sich verbindet. Auffallend bleibt nur, dafs diese Verbindung, die bekanntlich schon den Griechen in ihren chryselephantinen Statuen als den erhabensten Erzeugnissen ihrer Glanzperiode geläufig war, im Mittelalter nur zu so spärlicher Anwendung gekommen ist. Denn diese Verbindung war nicht nur ungemein dankbar, sondern auch einfach und, insoweit es sich um kleinere Figuren handelt, wohlfeil, so dafs sie sich auch unsern Künstlern empfiehlt, an welche die Aufforderung, Reliquienbehälter anzufertigen, höchst erfreulicher Weise wieder heranzutreten beginnt.

Schnütgen.

Zur Geschichte der liturgischen Tauben.

Die dankenswerthe Aufzählung der heute noch vorhandenen eucharistischen Tauben, welche A. Schnütgen jüngst als Einleitung zu seiner Beschreibung des in Münstermaifeld zum Vorschein gekommenen Exemplars dieser merkwürdigen Gefäfse geliefert hat[1]), läfst auch eine möglichst vollständige Sammlung von ältern Nachrichten über Behälter, welche als Tauben gestaltet waren, wünschenswerth erscheinen. In diesem Zusammenhang ist eine Stelle in dem ältesten, zwischen 1234 und 1261 vollendeten Theile des Necrologiums des Aachener Marienstiftes nicht ohne Werth. Es heifst hier zum 8. Juni:

> Obiit Theodericus advocatus, cuius filius Wilhelmus advocatus dedit sancte dei genitrici Marie pretiosam crucem continentem de ligno domini et columbam argenteam alias reliquias continentem pro anniversario patris, pro suo quoque et matris sue anniversario post eorum obitum[2]).

Den Vogt Theoderich nennen die Urkunden in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, seinen Sohn Wilhelm bis zum Jahre 1202[3]); somit ist die Zeit, in welche jenes Geschenk fallen mufs, ziemlich genau begrenzt. Was die silberne Taube betrifft, so ist es ja wohl möglich, dafs sie von vornherein als Reliquienbehälter angefertigt wurde, wobei zu beachten ist, dafs einerseits Vogelgestalten doch in dieser Verwendung nicht eben häufig vorkommen, andererseits freilich gerade aus den Maasgegenden Tauben als Reliquiare bekannt sind[4]). Nicht fern liegt aber auch die Annahme, dafs das geschenkte Reliquiar ursprünglich ein eucharistisches Gefäfs war, welches, durch die Beseitigung des mit Rücksicht auf seine Benutzung als solches gestalteten Altars der ursprünglichen Bestimmung entfremdet, eine neue Verwendung zur Bergung von Reliquien gefunden hätte. Leider ist der jedenfalls merkwürdige Gegenstand aus dem reichen Schatze der Aachener Münsterkirche verschwunden. Nur die verschiedenen, theilweise bis ins 14. Jahrhundert zurückreichenden Aachener Schatzverzeichnisse, deren Veröffentlichung aufserordentlich wünschenswerth ist, könnten seine Spuren vielleicht verrathen, möglicherweise sogar zur Lösung der oben aufgeworfenen Frage nach seiner ursprünglichen Bestimmung Anhaltspunkte gewähren.

Bonn. Prof. Dr. Loersch.

[1]) A. Schnütgen, eine neuentdeckte eucharistische Taube, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 83, S. 201 ff.

[2]) Quix, Necrologium ecclesiae b. Mariae virginis Aquensis, S. 34, Z. 19. Ueber das Alter der ältesten Eintragungen des Hs. vgl. C. P. Bock in Lersch, Niederrheinisches Jahrbuch, Jahrg. 1843, S. 91, Anm. 17.

[3]) Vgl. Loersch, Aachener Rechtsdenkmäler, S. 274 f.

[4]) Schnütgen a. a. O. S. 203.

Sepultura Episcoporum.

Die Leichen der Bischöfe setzte man gewöhnlich in dem Chore oder Hauptschiffe ihrer Dome bei oder aber in jener Seitenkapelle, welche ein Bischof aus seinen Mitteln gebaut und als seine Grabstätte bezeichnet hatte. Ueber das Grab kam zu liegen ein Stein mit dem Bilde des Verstorbenen in flach gehaltener Arbeit; jedoch lag der Stein so tief, dafs ein darüber gelegter Bretterdeckel nicht über den Plattenboden der Kirche ragte, und der Fufs der Vorübergehenden nicht dawiderstiefs. Die tiefere Lage dieser Denkmäler ist demnach eine ursprüngliche und nicht entstanden durch spätere Erhöhung des Plattenbodens.

Interessant lautet, was der Mainzer Erzbischof Konrad 1434 verfügte: Die Dompräsenz solle einen Sarcke (Sarg) auf sein Grab mitten im Dome hauen lassen und den in die Erde versenken und einen Deckel daruff, den man zu jeder Zeit, so man Jahrzeit, den siebenden und dreissigsten Tag begehet, soll uffthuen, und 4 Kerzen daby setzen. Gudenus, cod. dipl. IV, 210.

Bischof Rudolf von Verden, der ein Kind der Stadt Friedberg mit dem Familiennamen Rühle war, liefs in der Klosterkirche zu Arnsburg eine Kapelle bauen mit Altar und sechs wohlverzierten Fenstern; darin, verfügte er durch ein drei Tage vor seinem Hinscheiden aufgesetztes Testament, wolle er begraben sein, über seinem Grabe (sepulcrum) solle gelegt werden ein Bildwerk und zwar: ad modum sepul-

turae episcoporum, also wie gewöhnlich die Bischofsgräber gemacht werden. Ebenda III, 481.

Auf der Nordseite des Domes zu Worms liefs Bischof Reinhard, ein Sickinger, den Bau einer Kapelle (Egidikapelle, jetzt Marienkapelle genannt) mit zwei Fenstern von reichem Mafswerke bauen (1482) und sich auch darin bestatten; 1873 im Februar fand man sein Grab überdeckt mit einer grofsen Steinplatte, in welcher die Konturen des ehemaligen Messinggusses (gravirte Messingplatte) deutlich zu erkennen waren. Der Messinggufs stellte den Bischof in Lebensgröfse dar. Fundbericht im Anzeiger des Nürnb. Museums 1873 S. 62. Jetzt verdeckt ein etwas höherer Boden die ursprüngliche Anlage.

Man sieht, wie durch viele Anordnungen früherer Zeit ein gemeinsamer Zug geht, wie man gut überlieferte feste Formen zu schätzen wufste. Wie ist heute der Willkür so Manches überlassen!

Klein-Winternheim bei Mainz Dr. Falk.

Gravirtes Medaillon des Salvator, Ende XII. Jahrh.

(Mit Abbildung.)



Dieses Medaillon ist die auf photographischer Aufnahme in natürlicher Grösse beruhende Abbildung einer gravirten und vergoldeten Kupferplatte, die sich im Kölner Domschatze befindet und in demselben bis vor Kurzem an dem vom Domvikar Hardy († 1819) modellirten Bronzekreuze die Rückseite des Kreuzmittels verzierte. Es stellt den Heiland als „Salvator mundi", die „Majestas Domini" in der minder gewöhnlichen Brustbild-Form dar mit segnend erhobener Rechten und mit dem aufgeschlagenen Buche (liber vitae) in der ebenfalls emporgerichteten Linken. Der Kopf und namentlich die Hände lassen, wie öfters auch noch in dieser (spätromanischen) Zeit, an Korrektheit der Zeichnung zu wünschen übrig, das Haupthaar aber wie das Gefält der Gewandung ist gut geordnet, die Bewegung edel und gefällig, der Ausdruck ernst und erhaben, so dafs dieses Medaillon den Goldschmieden, die dieser Darstellung zur Ausschmükkung von Kirchengefäfsen öfters bedürfen, in mehrfacher Beziehung als Muster dienen kann. S.

Nachrichten.

Bei der Restauration des Chores der St. Ursulakirche zu Köln,

über die schon im II. Heft berichtet wurde, sind unter sämmtlichen Fenstern, mit Ausnahme des untersten auf der Evangelienseite, viereckige Nischen von 40 cm Höhe und 53 cm Breite zu Tage getreten, welche als ursprüngliche Anlage ohne Zweifel die Bestimmung hatten, in kostbare Stoffe gefafste Schädel aus der Gesellschaft der heil. Ursula, wie die Kirche sie noch in grofser Zahl besitzt, aufzunehmen. Die Anzahl der Nischen entspricht derjenigen der Fenstertheile, die im Chorhaupte durch je zwei, im Chorquadrate, d. h. in den drei Jochen derselben, durch je drei Pfosten gebildet werden, so dafs sich also in jenem 15, in diesen 20 Nischen befinden. Da jede derselben durch eine Falz zur Aufnahme eines Mittelbrettes eingerichtet, 6 Schädel zu bergen vermag, so fanden deren 210 hier in der Nähe des Reliquien-Altares und gewissermafsen um denselben gruppirt ein echt monumentales und sicheres, dazu höchst würdiges und passendes Unterkommen. Die unter ihnen befindlichen Hohlräume in den Wänden sind mit 10 kleinen vergitterten Oeffnungen versehen, mit Ausnahme eines Feldes der Evangelienseite, in dem ein gröfserer Wandschrank zur Aufnahme des Hochwürdigsten Gutes, also ein einfaches Sakramentshäuschen angebracht ist, zu dessen Wiedereinführung in die Liturgie hier wohl die Ehrfurcht vor dem so merkwürdigen Hochaltar bezw. dessen Steinretabel nöthigen wird. Hinter den kleinen Gittern treten Gebeine zu Tage, Arm-, Bein- u. s. w. Knochen, die hier in höchst sinniger Anordnung unterhalb der Häupter ruhen, eine in jeder Hinsicht schätzenswerthe Anlage, deren Erhaltung wohl keinem Zweifel unterliegen kann.

n.

Süsteren (Holland) Pfarrkirche.

Endlich ist man dazu gekommen, einen Anfang mit der Restauration dieser interessanten Kirche zu machen, welche eines der ältesten Baudenkmale der Niederlande ist[1]). Leider reichten die Mittel kaum zur Herstellung der Krypta, die wie in Werden hinter dem Chore liegt. Die Krypta ist fünfschiffig, obwohl sie nur ca. 10 Meter breit ist; nach Osten springt ein kleines Chor mit geradem Abschlufs vor, dessen Gewölbe höher hinaufgezogen ist als das der Schiffe. Die drei ursprünglichen Altäre wurden bei der Restauration aufgedeckt und wieder in der alten Form hergestellt. Sie bestehen aus einem viereckigen Unterbau aus unregelmäfsigen Bruchsteinen mit Kalkbewurf versehen. Eine einfache profilirte Deckplatte schliefst den Altar ab.

Da die Westmauer der Krypta schadhaft war, wurde dieselbe ausgebrochen und fand man hinter derselben, in der Apsis des Chores hinter dem Hauptaltare, einen gemauerten und inwendig mit Kalkbewurf versehenen Sarg. Spuren von Malerei waren nicht zu entdecken. In der Dachkonstruktion ist eine eigenthümliche Anordnung zu bemerken, nämlich dafs das Dach seitwärts der Apsis des Chores ganz flach (bei a—a) und jedenfalls früher mit einer starken Bleieindeckung versehen war. In der Mauer bei xx befindet sich ein schmales Fenster, das fast bis auf das flache Dach reicht. Dasselbe konnte nicht unterhalb des Daches der Krypta liegen, weil dann dieses Dach zu hoch hätte hinaufreichen müssen. Ausserdem ist dies Fenster das einzige, welches die neben dem Hauptchore liegenden Räume erhellt.

Hoffentlich wird es mit Hülfe eines Zuschusses von Seiten der Regierung bald möglich werden, mit den Restaurationsarbeiten weiter fortzufahren.

In der Kirche, deren früher so ungemein reicher Schatz fast spurlos verschwunden ist, wird noch eine Holzbüste aufbewahrt, die als Reliquienbehälter für einen Theil der Reliquien der h. Amelberga diente. Da die Büste mit dichter weifser Farbe bedeckt war, sollte dieselbe restaurirt werden. Beim Abbeitzen der Farbe kam auf dem Untersatz der Name: „Jan van Stefenswerth" in gothischen Majuskeln zum Vorschein. Dieser Jan van Stefenswerth hat am Ende des 15. und Anfangs des 16. Jahrh. manche Arbeiten ausgeführt, die noch auf uns gekommen sind. So eine h. Anna in Tüdderen

[1]) Eine vollständige Monographie dieser Kirche wurde publicirt in „L. von Fisenne, Kunstdenkmale des Mittelalters I. Serie". (Aachen, Cremer'sche Buchhdlg.)

und zweifelsohne auch das Triumphkreuz nebst den Figuren der h. Jungfrau und des h. Johannes in Waldfeucht und zwei Figuren (h. Anna und Katharina) in Süsteren, von denen aber blofs die Büste erhalten ist. Die Arbeiten sind meist in Nufsbaumholz ausgeführt.

In der Kirche von Süsteren wurden die Reliquien alle sieben Jahre gezeigt, so auch, wenn wir recht berichtet sind, in der Pfarrkirche von Aldeneyck (Belgisch Limburg).

Meerssen (Holland). L. von Fisenne.

Den Dom zu Metz betreffend.

Die auf die Wiederbelebung unserer vaterländischen Architektur abzielende Bewegung, von welcher u. A. die Dome zu Köln, Regensburg, Frankfurt und Ulm glänzendes Zeugnifs ablegen, hat auch die dem Reiche wieder einverleibte Stadt Metz ergriffen. Die dortige, in ihrer Art einzige, namentlich durch die Kühnheit ihrer Konstruktion, ihre so weit gespannten und so lichten Hallen hervorragende Kathedrale soll von den störenden Zuthaten befreit, möglichst im Geiste der alten Meister ausgebaut werden. — Aehnlich wie beim Frankfurter Dom gab zu diesem Plane ein Brand den Anstofs, welcher im April 1877 das Dachwerk des Metzer zerstörte. Zunächst wurden durch den nunmehrigen Dombaumeister Paul Tornow, im Auftrag der Kaiserl. Regierung, gründliche, zum Theil vergleichende Vorstudien gemacht, deren Ergebnifs in einer 1882 erschienenen, als Manuskript gedruckten Denkschrift, einem wahren Prachtwerke mit 33 Bildtafeln in grofs Folio, sich niedergelegt findet. Ein darauf gebildeter Dombauverein beschlofs in seiner ersten, am Palmsonntag 1886 abgehaltenen Generalversammlung die Einrichtung einer Lotterie und ein Gesuch an den Kaiserl. Statthalter, Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst, um Uebernahme des Protektorats, welchem Gesuche denn auch entsprochen ward. Ein im April 1887 vom Dombaumeister erstatteter, sehr eingehender Baubericht führt eine gröfsere Anzahl bis dahin erfolgter Restaurationen einzelner Bautheile auf, sowie die Neuschöpfung eines Giebels über der Fronte des nördlichen Giebels. Dieser Bericht findet sich in dem Organ des Dombauvereins, dem „Metzer Dombau-Blatte" (No. 2 u. 3) einem schön ausgestatteten, 39 Quartseiten befassenden Hefte, welchem 7 Bildtafeln beigegeben sind. Auf einer dieser Tafeln sehen wir den Grundrifs der Kathedrale und zwei Aufrisse, welche eine Vorstellung von der Konstruktion des Bauwerkes und von dessen Innerem gewähren; ein Mafsstab ist beigefügt. Zwei weitere Tafeln zeigen Figürliches (4 Standbilder) und sonstige, theils dem Bauwerk entnommene, theils neugefertigte Einzelheiten, darunter eine Werkzeichnung des restaurirten Giebels des nördlichen Querschiffarmes.

Auf der ersten Druckseite befindet sich eine Gesammtansicht des Domes, wie derselbe nach Beendigung der Restauration desselben sich dem Beschauer darbieten wird. Die Schwierigkeiten, welche in dem Unternehmen liegen, werden danach, wir mir scheint, eine glückliche Lösung finden. Nur in Betreff des thurmartigen Aufbaues oberhalb der Vierung glaube ich einem Bedenken Ausdruck geben zu sollen. Indem derselbe von einer verhältnifsmäfsig sehr umfassenden, viereckigen Basis aus, pyramidalisch sich verjüngend, aufsteigt, gestaltet er sich zu massenhaft und eintönig, wie namentlich dessen Silhouette zeigt; er büfst den Charakter eines die Dachkonstruktion nicht belastenden Dachreiters ein, ohne den eines eigentlichen Vierungsthurmes anzunehmen und macht den beiden Seitenthürmen eine gewisse, diesen wie ihn selbst benachtheiligende Konkurrenz. Es will mir scheinen, als ob es räthlicher gewesen sei, die auf der Bildtafel No. 21 der oben erwähnten Denkschrift dargestellten Dachreiter der Kathedralen von Paris und Amiens zum Muster zu nehmen, unter Berücksichtigung der von Viollet-le-Duc in dessen Dictionnaire de l'Architecture, unter dem Worte Flèche, in Bezug auf letzteren gemachten Ausstellungen.

Ausser dem Baubericht enthält das „Domblatt" noch zwei interessante Abhandlungen: „Das Asylrecht des Domes" von Heinrich Langfried, und „Eine Grabstätte Mainzer Bischöfe" aus der Feder des Dombaumeisters Tornow. Letzterer ist die Abbildung einer Steinplatte beigegeben, welche im Jahre 1883 über der oben bezeichneten Grabstätte in der Vierung des Domes, zum Zwecke der Kennzeichnung derselben angebracht ward.

Der Dombauverein zählt dermalen 212 Mitglieder. Möge er stetig wachsen und sein Unternehmen binnen nicht langer Frist zur Vollendung des herrlichen Baudenkmals führen!

Köln. A. Reichensperger.

Bücherschau.

Thurmbuch.

Thurmformen aller Stile und Länder, gesammelt und gezeichnet von Conrad Sutter, mit einem Vorwort von Dr. Fr. Schneider. — Berlin, Ernst Wasmuth. I. u. II. Lief. 20 Blatt grofs Folio.

Es fehlt uns nicht an Werken, welche theils die Entwickelung der Baukunst in ihrem ganzen Zusammenhange behandeln, theils nur einzelne Perioden umfassen. Diese Publikationen haben für den ausübenden Künstler jedoch nur ein untergeordnetes Interesse, weil in denselben zu viele und deshalb wenige Bauwerke gründlich beschrieben und dargestellt sind.

Ein ebenso origineller als praktischer Gedanke ist es deshalb, den Thurm als selbstständigen Bautheil zu betrachten und bildlich darzustellen. Man könnte vielleicht versucht sein, es für unzweckmäfsig zu halten, einen Theil des Ganzen als etwas für sich Bestehendes zu behandeln; indessen ist es eine feststehende Thatsache, dafs bei vielen unserer alten Bauwerke die Thürme späteren Datums sind als der Hauptbau oder dafs dieselben, obwohl ursprünglich mit der ganzen Anlage übereinstimmend, in späteren Zeiten eine besondere Ausbildung erhielten. Abgesehen davon bieten die alten Burg- und Stadtbefestigungen manche interessante Beispiele selbstständiger Thurmanlagen, die eine besondere Aufmerksamkeit verdienen. Wir begrüfsen deshalb das Thurmbuch als eine einem wirklichen Bedürfnisse entgegenkommende Arbeit und hoffen, dafs noch manche Lieferungen den beiden ersten folgen werden.

Die verständnifsvolle Auffassung und die echt künstlerische Wiedergabe der dargestellten Bauwerke verdienen gleiches Lob. In bunter Abwechselung führt uns der Verfasser in den vorliegenden Lieferungen mehr als vierzig Thurmanlagen vor Augen, deren charakteristische und stilistische Eigenthümlichkeiten in treffendster Weise veranschaulicht werden. Der Vorrede gemäfs soll das Thurmbuch keine systematische Zusammenstellung der Thurmformen, sondern ein Sammelwerk, ein Nachschlagebuch sein, das für den Handgebrauch der Baukünstler bestimmt ist. Es ist wahrscheinlich vom Verfasser als selbstverständlich vorausgesetzt worden, dafs dem Schlusse des Werkes eine chronologische und alphabetische Uebersichtstabelle beigegeben wird, da sonst ja das Nachschlagen lästig und zeitraubend würde. Auch wäre es zu wünschen, dafs schon auf den Zeichnungen selbst das Datum der Entstehung resp. Vollendung der einzelnen Bauten aufgeführt würde.

Architekten und Kunstfreunden wird das Werk sehr willkommen sein.

Dem Verleger gebührt für die schöne, gediegene Ausstattung der trefflichen Arbeit volle Anerkennung.

L. von Fisenne.

Neuwirth, Dr. Joseph, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. Prag 1888. Verlag der J. C. Calve'schen k. k. Hof- und Verlagsbuchhandlung. 8°, 493 S. mit 125 Abbildungen.

Die vorliegende Kunstgeschichte, welche die Entwickelung der chrislichen Kunst in Böhmen v. 845 bis 1306, also vom ersten Eindringen des Christenthums bis zum Aussterben der nationalen Dynastie im Mannesstamme umfafst, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Nach streng wissenschaftlicher Methode übersichtlich und klar mit vollständiger Beherrschung des vorhandenen Materials angelegt, dabei der nöthigen Kritik nicht entbehrend, darf das Werk eine Quellenschrift im vollsten Sinne des Wortes genannt werden. Es ergänzt und stellt vielfach die Arbeit Gruebers richtig (die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Wien 1871—1879), die allerdings bahnbrechend war, aber doch der wissenschaftlichen Unterlage ermangelte. Die Resultate der czechischen Forschung und die vielfach zerstreuten Mittheilungen werden in umsichtiger Weise dem deutschen Kunsthistoriker zugänglich gemacht. Wenn vielleicht das Endergebnifs der Forschungen Neuwirths, dafs nämlich die Entwickelung der christlichen Kunst in Böhmen vollständig auf deutschen Einflufs zurückzuführen sei, nicht allseitig Beifall findet und manchem nicht genug begründet erscheinen mag, so wollen wir darüber mit dem Verfasser nicht rechten, ebenso wenig über einzelne Unrichtigkeiten, Mängel, Auslassungen u. s. w. Entschieden aber wünschenswerth erscheinen uns im Interesse des Werkes reichlichere, bessere und vollständigere Illustrationen und namentlich hätten wir gerne gute Lichtdrucke bei manchen Mittheilungen gesehen. Indessen bescheiden wir uns doch leicht bei den sonstigen Vorzügen des Werkes, welches wir dem Kunsthistoriker sowohl wie jedem Kunstfreunde auf das wärmste empfehlen, zumal die Ausstattung desselben eine übrigens vortreffliche ist.

Dompropst Dr. Berlage.

Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatz der St. Michaelskirche zu München. 50 Taf. Lichtdr. von Jos. Albert. Mit erklärendem, reich illustrirtem Texte herausgeg. von Leop. Gmelin, Prof. a. d. Kunstgew.-Schule zu München. Gr. Fol. in Mappe M. 25.

Herzog Wilhelm V. stattete die von ihm erbaute Jesuitenkirche in München 1593 mit einem reichen Schatz an Heiligthümern und kostbaren Kirchengeräthen aus. Dazu kamen werthvolle Geschenke, welche Papst Clemens VIII. den Söhnen des Herzogs aus Anlafs ihrer Reise nach Rom geschenkt hatte. An dritter Stelle endlich vermehrten Kostbarkeiten des deutschen Ordens aus der Ballei Franken den Kirchenschatz, der auf diese Weise nach Stückzahl und Werth zu aufserordentlicher Bedeutung anwuchs. Die Gegenstände selbst sind nun, bis auf ein einziges Stück, in Verlust gerathen; dagegen sind uns deren Abbildungen in Aufnahmen bewahrt, welche der Stifter selbst um 1610 anfertigen liefs in der Absicht, das Ganze „mit gebührender Sorgfalt zu bewahren und Zerbrochenes oder Verlorenes wieder herzustellen oder wieder zu erwerben". Eins und das andere ward damit nicht erreicht; wohl aber ersehen wir heute daraus die Summe der prächtigen Reliquiarien in Form von Monstranzen und reich verzierten Kästchen, daneben die mit vollendeter Kunst im Geschmack der Zeit ausgestatteten Altargeräthe (Kelche ausgeschlossen), Leuchter, Lampen, Blumenvasen, Becken bis zum kunstvoll gearbeiteten Lösch-

horn und der Lichtscheere herab: für die Kenntnifs der liturgischen Geräthe und der kunstgewerblichen Leistungen jener Zeit von hohem Werth. Die Aufnahmen sind in der Mehrzahl von geübter Hand gezeichnet und wirkungsvoll ausgemalt, so dafs die Wiedergaben derselben unserem Kunsthandwerk unmittelbar als Vorlagen dienen können. Gesammtform und Einzelheiten sind in den meisten Fällen geradezu mustergültig. Die Bearbeitung ist mit anerkennenswerther Sorge durchgeführt und bietet auch für die Kulturgeschichte werthvolle Erhebungen. Irrthümlich werden „Maienkrüglein", d. i. Gefäfse zur Aufstellung von Maien, lebenden Gewächsen und Blumen, Marienkrüglein (T. XIII. u. S. 6) genannt. Die „Glutpfannen" (T. XVII) sind Wärmgefäfse, wie sie auch im M. A. auf dem Altar bei der hl. Messe aufgestellt zu werden pflegten. Die „Zimbeln" (T. XII und XV) umschlossen als Gehäuse die frei darin aufgehängten Glöckchen, eine Anordnung der Altarschellen, wie sie aus dem M. A. bis in's 18. Jahrhundert sich erhielt. Das Werk reiht sich dem Besten an, was wir an sog. „Heiltumsbüchern" besitzen und schliefst der Zeit nach die Reihe dieser so merkwürdigen kirchlichen Schatzverzeichnisse. F. S. Mz.

Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w. In historischer Darstellung das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend von A. Niedling in Aschaffenburg. 30 Foliotafeln zum Theil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte. Weimar, B. F. Voigt. Mark 12.

Eine sehr grofse Anzahl von korrekten, fast ausschliefslich auf neuen Aufnahmen beruhenden Mustern bietet das vorliegende Werk zu einem beispiellos billigen Preise. Die Spätgothik und die Frührenaissance sind darin ganz besonders vertreten, also die praktischen Bedürfnisse der Schule, der Werkstatt, des Hauses in erster Linie berücksichtigt. Defswegen ist auch das „Vorwort" ganz kurz, die „Inhaltsangabe der 30 Tafeln" sehr knapp ausgefallen. Es handelte sich ja nicht vornehmlich um eine Bereicherung der Kunstwissenschaft, obwohl auch diese hier manchen neuen und guten Beitrag findet, sondern namentlich um eine Fundgrube für Gewerbeschüler und Kunsthandwerker. Diese dürfen sich ganz besonders freuen, jene endlich in diesem zuverlässigen Führer zu besitzen, der aber nicht so sehr kopirt als benutzt sein will; ein Lehrbuch, keine Eselsbrücke. S.

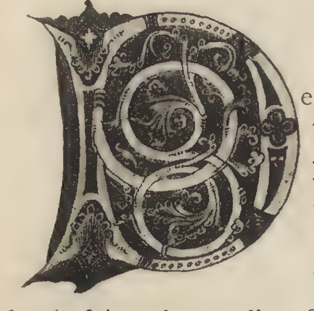
Muster altdeutscher Leinenstickerei. Vierte Sammlung. Gesammelt und herausgegeben von der Redaktion der Modenwelt. Berlin, Franz Lipperheide, 1888.

Dafs in Deutschland die Leinenstickerei jetzt mehr und verständiger gepflegt wird als irgendwo, ist manchen weiblichen Handarbeitsschulen und ihren tüchtigen Vorsteherinnen im Norden wie im Süden zu danken, aber auch der Redaktion der „Modenwelt", die seit einer Reihe von Jahren bestrebt gewesen ist, eine Masse guter Vorbilder in vorzüglichen Abbildungen und mit ebenso eingehenden wie klaren, von Illustrationen unterstützten Unterweisungen für deren Benutzung zu bieten. Neben den in der Zeitschrift selbst zerstreut gegebenen Mustern liefern die sie vereinigenden Sammlungen „altitalienischer und altdeutscher Leinenstickerei": überaus zahlreiche Vorlagen, die, 5 Hefte umfassend, diese herrliche Technik mächtig gehoben und gefördert haben zur Zierde des Hauses und der Kirche, zur Hebung des Geschmackes und zur Heranbildung unzähliger weiblicher Kräfte. Jede Vermehrung dieser Sammlung ist äufserst willkommen, zumal, wenn sie so viel Neues und Gutes bietet wie die vorliegende. Diese besteht in 30 Tafeln mit 193 Mustern. Ihnen geht ein „Verzeichnifs der Muster", eine „Uebersicht über die Herkunft der Muster", endlich „über ihre Anwendung" voraus, die 16 Seiten und 109 eingestreute Illustrationen umfafst. Hier ist in knapper, aber durchaus anschaulicher und verständlicher Weise die Rede von der „Wiedergabe und Zusammenstellung der Muster", von der „Ausführung in verschiedener Technik", vom „Kreuzstich", „Flechtenstich", „Lockenstich", „Kettenstich", „Knötchenstich", „Ueberfangstich", „Stopfstich", „Gobelinstich", „Flachstich", „Wirkstich", von der „Strickerei und Häkelarbeit", zuletzt von der „Anordnung zum Ausschmücken verschiedener Gegenstände", also von der Verwendung der einzelnen Muster für den Schmuck der Kleidung und der Wohnung. Die Zahl der alten Freunde ist dieser Sammlung von selbst gesichert; mögen viele neue sich dazu gesellen! Rd.

Anton von Werners Zeichnung Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm auf dem Sterbebette ist bekanntlich durch besondere Gnade Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta weiteren Kreisen zugänglich gemacht und in Lichtdruck bei Paul Bette in Berlin in 3 verschiedenen Gröfsen erschienen. Das gröfsere Blatt 49 : 42 ctm à 15 M. liegt uns vor. Wir gestehen gern, dafs die Meisterleistung Werner's in vorzüglicher Weise wiedergegeben ist. Ein schöneres, sinnigeres und ergreifenderes Erinnerungsblatt an den verstorbenen Monarchen dürfte nicht leicht gefunden werden. B.

„Jüngstes Gericht" von Cornelius, grofser Prachtkupferstich 74 × 46 cm ohne Rand nach dem Kolossal-Gemälde in der Ludwigskirche in München, gestochen von Merz. Mark 24. — F. Gypens Kunstverlag in München.

Zu den erhabensten Schöpfungen der religiösen Malerei unserer Zeit gehört vornehmlich „das jüngste Gericht" von Peter von Cornelius. Die Genialität der Auffassung, die Grofsartigkeit der Komposition, die Charakterisirung der einzelnen Personen und Gruppen weisen ihm vielleicht die allererste Stelle zu. Wer jemals vor diesem gewaltigen ergreifenden Gemälde-Drama gestanden hat, mag den Wunsch empfunden haben nach dem Besitze einer würdigen Abbildung. Diese liegt endlich in dem Kupferstich von Merz vor, der eine vorzügliche Leistung ist, weil er das Original in seinen charakteristischen Eigenthümlichkeiten, in seinen markigen Zügen, in seinen wunderbaren Lineamenten mit höchstem Verständnisse wiedergibt und den Reiz der Farbe um so weniger vermissen läfst, als diese auf allen Gemälden von Cornelius der Zeichnung gegenüber in den Hintergrund tritt. Als ernster und erhebender Zimmerschmuck, der das Auge in hohem Mafse befriedigt, der nie ermüdet und immer wieder zu neuen Gedanken anregt, wird das vortreffliche Blatt sich gewifs in kurzer Zeit einen grofsen Kreis von Gönnern erwerben. σ.



Den Hochwürdigsten Herren Bischöfen von Rottenburg, Fulda, Trier, Köln, Würzburg, Ermland haben sich mit warmen Empfehlungen der „Zeitschrift für christliche Kunst“ inzwischen anzuschliefsen geruht die Hochwürdigsten Herren Bischöfe von Culm, Münster, Mainz, Limburg, Paderborn, Freiburg durch folgende gnädige Schreiben, für die auch an dieser Stelle der ehrfurchtsvollste und verbindlichste Dank ausgesprochen wird mit dem gehorsamsten Bemerken, dafs die auf die Förderung der praktischen Kunstinteressen gerichteten Ziele der Zeitschrift immer mehr in den Vordergrund treten werden.

8. Der Hochwürdigste Bischof von Culm, Herr Dr. Leo Redner,

drückt dem Vorstande durch Schreiben vom 17. April seine „aufrichtigen Wünsche“ für das Gedeihen der Zeitschrift aus, der Hochderselbe im „Amtlichen Kirchenblatt“ vom 24. April durch sein „General-Vikariat-Amt“ unter dem Klerus „eine möglichst weite Verbreitung“ wünscht.

9. Der Hochwürdigste Bischof von Münster, Herr Dr. Johannnes Bernard Brinckmann,

sagt im „Kirchlichen Amtsblatt“ vom 30. April am Schlusse einer eingehenden Mittheilung: „Die Gediegenheit des Inhalts dieses (I.) Heftes, die Zahl und Bedeutung der für die Zeitschrift gewonnenen Mitarbeiter, die technischen Hülfskräfte, welche ihr zur Seite stehen, geben die Bürgschaft, dafs das neue Unternehmen allen billiger Weise zu stellenden Anforderungen vollauf entsprechen wird. Wir fühlen uns daher gedrungen, dasselbe den Herren Geistlichen und Kirchenvorständen angelegentlichst zu empfehlen und werden in den Fällen, wo die Kirchenvorstände darüber Beschlufs fassen, den Betrag des Abonnements auf die Kirchenkasse zu übernehmen, diesen Beschluss gern genehmigen.“

10. Der Hochwürdigste Bischof von Mainz, Herr Dr. Paul Leopold Haffner,

läfst im „Kirchlichen Amtsblatt“ vom 3. Mai die Zeitschrift, die „für die hochwürdige Geistlichkeit ein besonderes Interesse“ habe, „bestens empfehlen“.

11. Der Hochwürdigste Bischof von Limburg, Herr Dr. Carl Klein,

empfiehlt im „Anzeiger“ vom 4. Mai „die vielversprechende neue Zeitschrift dem hochwürdigen Diözesan-Klerus, namentlich auch zur Anschaffung für den Lesezirkel“.

12. Der Hochwürdigste Bischof von Paderborn, Herr Dr. Franz Caspar Drobe,

betont im „Amtlichen Kirchenblatt“ vom 16. Mai, „dafs der Klerus an dem Gedeihen dieses Unternehmens das lebhafteste Interesse haben mufs, dafs aber das Unternehmen selbst nur dann für die Zukunft gesichert ist, wenn die Herren Geistlichen ihr Interesse nach Möglichkeit bethätigen“.

13. Der Hochwürdigste Erzbischof von Freiburg, Herr Dr. Johannes Christian Roos,

empfiehlt durch Schreiben vom 17. Mai im „Anzeigeblatt der Erzdiözese“ dem Hochwürdigen Klerus die neue Zeitschrift und „gestattet deren Anschaffung für die Kapitels-Bibliotheken“.

Abhandlungen.

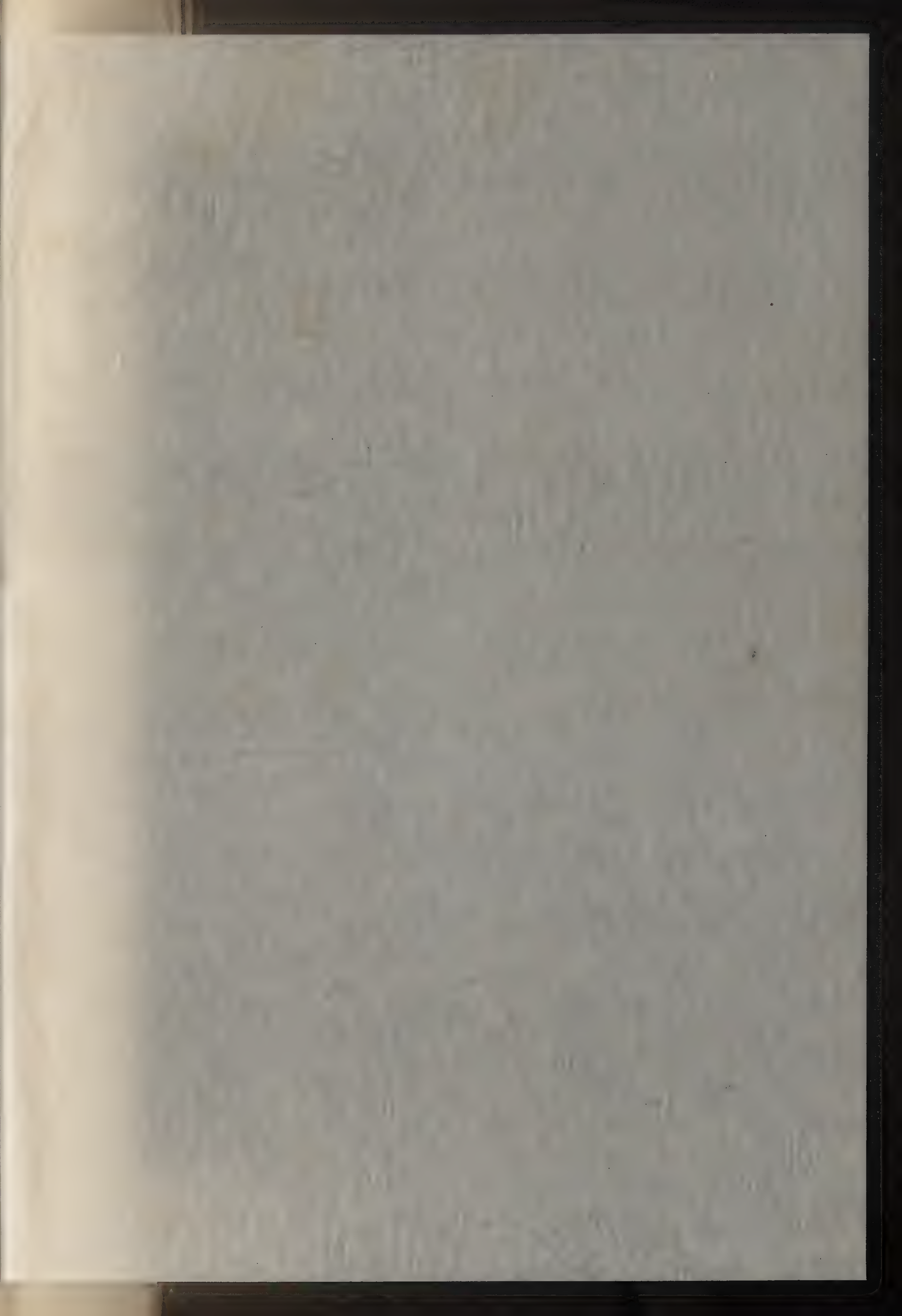
Besticktes Antependium, rheinisch erste Hälfte XIV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

nter den vielen hervorragenden kirchlichen Kunststickereien der Vergangenheit, die auf der Ausstellung in Crefeld vom 11. Oktober bis 24. November 1887 vereinigt waren, ragte durch edle Zeichnung und vornehme Technik ganz besonders hervor das Antependium aus Kloster Kamp bei Aldekerk. Bock hatte dasselbe in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder III. Bd. S. 65 durch eine kurze Beschreibung und auf Tafel IX durch eine etwas mangelhafte Abbildung des Mittelfeldes in die Kunstgeschichte eingeführt. Im Uebrigen scheint es, an einem kleinen entlegenen Orte aufbewahrt, unbekannt geblieben zu sein, bis die Crefelder Ausstellung es einem grofsen Kreise von Interessenten vorstellte. Damit diese Vorstellung eine mehr als vorübergehende Bedeutung habe, liefs ich es durch den Hofphotographen Anselm Schmitz von Köln sowohl in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einigen seiner Figuren (21 cm hoch) abbilden. Dieser Abbildung ist die hier beigelegte, trotz des kleinen Mafsstabes sehr deutliche Tafel entnommen, an die ich eine ästhetische, ikonographische und technische Beschreibung anknüpfe, in der Hoffnung, dafs es später gelingen wird, den kunstgeschichtlich hochbedeutsamen und für die Nachahmung höchst mustergültigen Gegenstand in grofsen Dimensionen zu veröffentlichen, wie er es verdient.

Es handelt sich um einen 85 cm hohen, 260 cm breiten (also zweifellos für den Hochaltar bestimmten) auf einem hölzernen Rahmen aufgespannten Altarvorsatz von grünem plüschartigem Sammet, der mit sieben spitzbogigen Arkaden bestickt, unter denen je zwei ebenfalls gestickte schlanke Figürchen stehen. Diese Figürchen haben eine Höhe von 27—28 cm; die einzelnen Arkaturen eine Breite von $36^1/_2$ cm, eine Scheitelhöhe von $44^1/_2$ cm, bis zur Spitze der sie bekrönenden Kreuzblume von 63 cm. Der Charakter der überaus dünnen und durchsichtigen dekorativen Architektur mit ihrem strengen frühgothischen Mafswerk weisen auf die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts hin und die überaus edel bewegten schlanken Figuren mit ihren lieblichen Köpfen, zarten Fingern und so anmuthig wie streng drapirten Gewändern bestätigen auf's genaueste diese Zeitbestimmung, indem sie noch die um diese Zeit auf dem Gebiete der Wand-, Miniatur- und Tafelmalerei sehr produktive Kölnische Schule mit ihrem wunderbaren Ernste und mit ihrer so lieblichen Milde verrathen. Mit dieser Meisterschule fehlte ja dem Kloster Kamp am allerwenigsten die Verbindung, weil es in Köln eine Niederlassung hatte, den sogen. Kamper-Hof in der Johannisstrafse, der im Fortschritte der Civilisation Schlachthaus geworden war und als solches vor 13 bis 14 Jahren praktischen Rücksichten geopfert worden ist mit Einschlufs der bis dahin wohlerhaltenen Kapelle aus der Uebergangsperiode (vergl. in Bock „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters" die Beschreibung derselben von A. Reichensperger).

Die Franse, die das Antependium jetzt unten abschliefst, stammt erst aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, mit dem die Unsitte aufkam, die Altarbehänge nicht mehr in freiem Faltenwurf von der Altarplatte herunterhängen, sondern ganz flach und faltenlos auf einen Rahmen gespannt vor dem Altartische sich ausbreiten zu lassen. Die aus sich durchschneidenden Kreisen gebildete Mafswerkborte aber, die gleich oberhalb der Franse beginnt, beruht auf ursprünglicher Anlage. Sie wird von den Sockeln der acht schmalen Pfeiler unterbrochen, die sich auf der Kapitellhöhe zu Fialen ausbilden, um in langgezogenen krabbenbesetzten Pyramidenriesen zu den ebenso dekorativ behandelten Kreuzblumen sich zu entfalten. Noch wirkungsvoller sind die mächtigen Kreuzblumen, die bis zu derselben Höhe aus den breiten und daher gebrochenen Spitzbogen herauswachsen, die zur Steigerung ihrer dekorativen Wirkung zu einer Art von Eselsrücken sich ausbilden. Feines dünnes nasengebildetes Mafswerk füllt sie nach Innen, mächtige Giebelblumen garniren sie nach Aufsen, und die Vierpafs-Galerie, die sich dahinter und die Arkaturbrüstung, die sich darüber ausbreitet, geben der ganzen lettnernartigen Anlage (die zugleich vorzügliches Muster für eine leichte eiserne Chorschranke sein würde) einen



Zeitbestimmung,
Zeit auf dem Ge-
und Tafelmalerei
mit ihren
terschule fehlte
lerwenigsten die

in der Johannis-
der Civilisation
als solches vor

bis dahin wohl-
Uebergangsperiode
Baudenkmale des

pendium jetzt
n die Unsitte
ht mehr in
tte herunterha
ältenlos auf
Altartische sich au
ch durchschneiden-
werkborte aber, die
beginnt, beruht auf
wird von den Sockeln
unterbrochen, die sich

ten Pyramidenriesen
behandelten Kreuz-
Noch wirkungsvolle
blumen, die bis zu
breiten und daher ge-
herauswachsen, die zur
tiven Wirkung zu einer

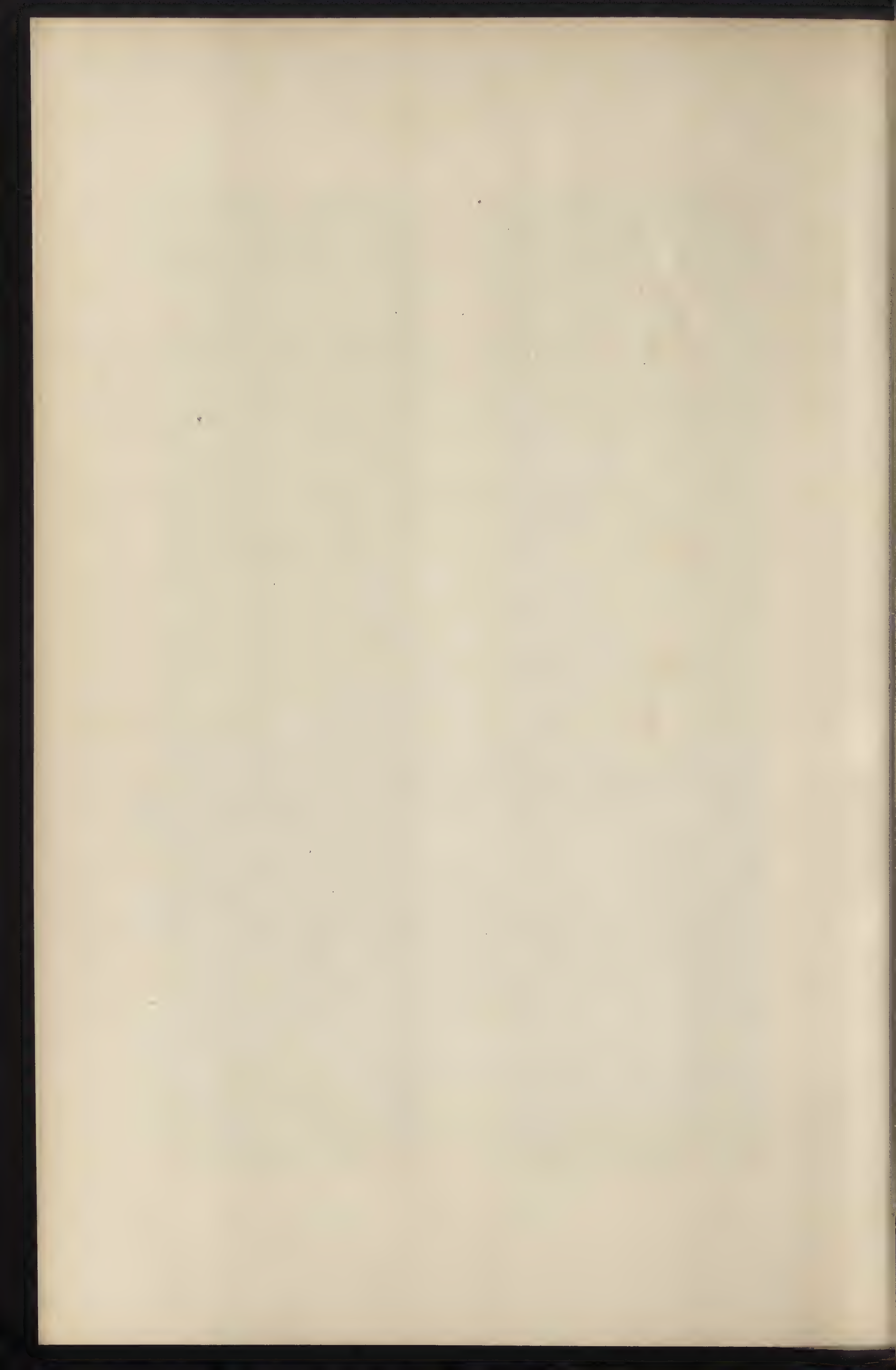
gebildetes Maſswerk füllt sie nach
Giebelblumen garniren sie nach
und die Vierpaſs-Galerie, die sich

reitet, geben der ganzen
die zugleich vorzügliches
eiserne Chorſchranke sein





Besticktes Antependium, rheinisch erste Hälfte XIV. Jahrhunderts.



trefflich wirkenden Abschlufs. Ein Netz von Architektursträngen ist es, was hier sich ausdehnt, spielend und doch in rhythmischen Verhältnissen, in strengen architektonischen aber auf die Fläche malerisch übertragenen Formen, aus wenigen Linien gebildet und doch sehr mannigfaltig in der Wirkung, durchsichtig wie ein weites Maschenwerk und doch lückenlos gefüllt, in sieben Bogenstellungen sich wiederholend und doch nicht ermüdend, zumal jede einzelne derselben eine Art von Baldachin bildet für zwei Heiligenfiguren, welche in ihrer Bewegung und Drapirung reiche Abwechselung bieten. Diese den Hintergrund trefflich ausfüllenden ganz der Architektur sich unterordnenden und doch durchaus selbstständigen Figurenpaare sind von überaus entzückender Wirkung wie in ihren lebendigen auf die Silhouette berechnenden Umrissen, so in dem Ausdrucke ihrer Köpfe und in der faltigen Anordnung ihrer Gewänder, wahre Meisterstücke in Zeichnung und Ausführung, so strenge und doch so anmuthig, so lebendig und doch so mafsvoll, mustergültig ohne irgend welche Einschränkung.

In der Mitte stellen sie die Krönung Mariens dar, eine für das Altarfrontale sehr beliebte Darstellung (wie sie sich z. B. in Marmor an dem fast gleichzeitigen Hochaltar des Kölner Domes als Mittelgruppe zwischen den Einzelstatuettchen der Apostel befindet). Der Heiland, auf blumigem Rasen stehend, die Krone auf dem Haupte, die Weltkugel in der Linken, drückt seiner ebenfalls stehenden, die Hände faltenden Mutter mit der Rechten die Krone auf das schwach geneigte Haupt. Von oben schwebt aus einer Wolke die Halbfigur eines Engels herunter, der mit beiden Händen an der Kette ein Rauchfafs hält. Rechts und links ragt ebenfalls aus Wolken je ein Engel heraus, hier Violine dort Zither spielend und mit den streng gezackten Flügeln vorzüglich den Raum ausfüllend. Zu Füfsen des Heilandes kniet die kleine Figur eines Mönches, aus dessen gefaltenen Händen ein Spruchband bis zum Engel hinaufreicht. Sein Gewand kennzeichnet den Stifter als einen Cisterzienser, also als einen Angehörigen der Abtei, aus der das Antependium stammt. Denn das Kloster Kamp wurde unter Erzbischof Friedrich von Köln im Jahre 1122 als eine Abzweigung der berühmten nordfranzösischen Abtei Morimond gegründet. — Durch diese figuralen Beigaben, die sich in den Rhythmus der Architektur sehr gefällig eingliedern, erscheint das Mittelfeld gefüllter, reicher und daher bevorzugt, wie die Darstellung es erforderte, die den Mittelpunkt zu bilden hatte und zugleich die Handlung. Die breitere Behandlung der beiden Hauptfiguren gleicht deren geringere Distance wieder aus, welche die Scene und ihre Gruppenbildung hier erforderte.

An die Mittelgruppe schliefsen sich nach rechts paarweise unter Arkaden sechs männliche, nach links fünf weibliche Heilige und ein heiliger Abt an. Die beiden Johannes: Apostel und Täufer, füllen die erste, die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus die zweite, der hl. Jakobus und ein heiliger Abt, vielleicht der Ordensstifter Benediktus, die dritte Arkade. Auf der andern Seite folgen sich Katharina und Maria Magdalena, Agnes und Ursula, Dorothea und wiederum ein heiliger Abt (im Cisterziensergewand mit Buch und Stab), unter dem es am nächsten liegt, den Stifter bezw. Neubegründer des Ordens, den hl. Bernard anzunehmen.

Eine herrliche Gestalt ist die auf unserer Abbildung auch in etwas gröfserem Mafsstabe wiedergegebene jugendliche Figur des heil. Apostels Johannes, der auch hier dem Heiland am nächsten steht, mit seinem jungfräulichen Gesicht und Lockenhaupt, mit seiner edlen Bewegung, die durch die Attribute in seiner Linken mit dem herabhängenden Gewandzipfel noch eine besondere Art von Feierlichkeit gewinnt. Ihr entspricht die Scheibe mit dem Agnus Dei in der Hand des Täufers, einer strengen vornehmen Figur mit fein stilisirter Hand und sehr harmonischem Gefält. Die typische Gestalt des hl. Petrus erscheint mit dem Riesenschlüssel, der hier um so besser wirkt, als er zugleich die Aufgabe hat zu füllen und Silhouette zu machen; die Art der Faltengebung ist hier wieder ganz eigenartig und kühn. Auch für den Kopf des hl. Paulus hatte sich der Typus bereits festgesetzt; er schaut, wie alle Figuren auf dieser Seite, nach rechts. Besonders fein sind wiederum Unter- und Obergewand beim heil. Jakobus gegeneinander abgewogen, durchaus abweichend von der Art, wie sie bei seinem Partner geordnet sind, einer besonders schlanken Gestalt, in deren Hand der Stab mit der dekorativen Krümme sehr malerisch wirkt.

Auf der anderen Seite bilden die fünf weiblichen Heiligen, welche die kölnische Maler- und Bildhauerschule in der gothischen Periode

durch ihre fortwährende Wiederholung zu lieblichen Typen ausgebildet hat, eine herrliche Reihe, deren Köpfe leise nach links gerichtet sind. Die hl. Katharina eine fürstliche Erscheinung, bei der Rad und Schwert die feste Haltung noch um so mehr betonen. Bei Maria Magdalena, in Bezug auf die Bekleidung des Kopfes mit Mütze, Gebände und herabhängenden Locken zugleich Kostümfigur (vielleicht mit Rücksicht auf ihre Vergangenheit), wirken Salbgefäfs und kühne Handbewegung zu ihrem grofsen Eindrucke mit. Anmuthige Erscheinungen sind die drei folgenden bekrönten Jungfrauen, von denen die der hl. Agnes gleichfalls in etwas gröfserem Mafsstabe auf unserer Tafel figurirt. Die höchst originelle Art, mit der Unter- und Obergewand bei ihnen geworfen und geordnet sind, sehr verschieden in Einzelnem bei einer gewissen Uebereinstimmung im Ganzen, legen von der Erfindungsgabe und dem Gestaltungstalente des Zeichners das glänzendste Zeugnifs ab. Bei der schlichten Mönchsfigur auf der äufsersten Linken hat derselbe zugleich bewiesen, dafs er auch das einfachste Gewand durch edles Längsgefält anmuthig zu drapiren und jene zu einer schlanken demuthsvollen Erscheinung zu stempeln verstand, welcher der mächtige Stab ihre Stelle ausfüllen hilft.

Ueberblicken wir die lange Reihe noch einmal, so erfreut uns in hohem Mafse die harmonische Art, in der sie sich unter den Baldachinen paarweise und doch nicht auseinandergerissen neben einander ordnen, jede zugleich von ihrem eigenen Baldachinchen überkrönt, durchaus einheitlich in der Gesammtwirkung und doch so verschieden im Einzelnen; voll statuarischer Ruhe und doch voll Leben und Bewegung. Alle Einzelfiguren schauen nach dem Mittelpunkte als Zeugen der erhabenen Aktion, die sich dort vollzieht, Thronassistenten, aber zugleich Heilige, mustergültig zugleich für die Haltung und Gestaltung der Einzelfiguren in den Fenstern auf und an den Wänden der Kirchen, zumal im Chore.

Dieses im Grofsen wie im Kleinen so entzückende Bild, welches nur von den allerbesten Miniaturen der frühgothischen Periode erreicht wird, verdankt aber nicht dem Pinsel, sondern der Nadel seine Entstehung und zwar in ihren schwierigsten Sticharten. Unter ihnen spielt zunächst der Ueberfangstich die Hauptrolle, in dem sämmtliche aus Goldfäden gebildete Architektur-Linien und Gewänder ausgeführt sind, sodann der Plattstich, dem die Karnationstheile und Futterparthieen zu danken. Um nämlich einem solchen hervorragenden Dekorationsstücke eine möglichst feierliche Wirkung zu verschaffen, empfahl es sich, das Gold in ihm vorherrschen zu lassen, zumal sich dieses von dem (grünen) Sammetgrunde so vorzüglich abhebt. Diese Wirkung war schon bald nach Einführung der Tafelmalerei erstrebt worden, die noch der Uebergangsperiode angehört (vergl. „Die älteste Tafelmalerei Westfalens von Freiherr Cl. v. Hereman-Zuydwyk"). Das Bestreben, den glanzvollen metallischen und emaillirten Altartafeln eine Art von Konkurrenz, vielmehr für diese einen Ersatz zu bieten, mag wesentlich dazu beigetragen haben. In meiner Sammlung befindet sich eine Holztafel mit fünf 26 cm hohen aufgemalten weiblichen Heiligen, die wohl noch dem XIII. Jahrhundert angehören, sehr strenge in den Linien, sehr reich in der Gewandung, sehr edel in der Bewegung. Sie sind ganz in Gold mit braunen Konturen und Schatten ausgeführt mit Ausnahme der Fleischtheile und einiger Attribute. Ihnen sieht man das Bestreben, eine metallische Wirkung hervorzurufen, noch viel deutlicher an, zumal der Grund ursprünglich den Glanz der Lasurfarbe hatte. Solche Tafelgemälde, die um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert zur ersten bescheidenen Ausstattung der Altäre, namentlich in Bezug auf ihre Retabel mannigfach Verwendung fanden, mögen den Bildstickern für ihre bezüglichen Beiträge den Weg gezeigt haben. Dafs er ein äufserst glücklicher war, beweist das vorliegende Antependium. An ihm sind, wie bereits bemerkt, sämmtliche architektonische Linien durch Goldfäden ausgeführt, die mit Ueberfangstich auf dem Sammetgrunde befestigt sind. Neben ihnen läuft zur Markirung ein weifslicher, ursprünglich wohl röthlicher, Seidenfaden und fünf solcher nebeneinandergelegter, also zu einem Bande sich vereinigender Seidenfäden bilden den Kern der Bogenlinien. Die Krabben, Knöpfe und Kreuzblumen an ihnen haben eine Art von ganz flacher Reliefbildung, die ihre Wirkung noch erhöht. Die Gewänder der einzelnen Figuren sind ihrem Wesen nach auch aus nebeneinandergelegten durch Ueberfangstich auf dem dünnen und losen Linnengrunde befestigten Goldfäden gebildet. Diese sind aber nicht, wie in der späteren Zeit

regelmäfsig, horizontal aneinandergefügt, um durch lasurartig übergestickte Seidenfäden ihre Linien und Schatten, also ihre Gliederung zu erhalten, sondern innerhalb der einzelnen Hauptkonturen, diesen entsprechend, geordnet, wodurch diese Gewandparthien die reizende Wirkung einer sanften Modellirung gewinnen. Diese setzt natürlich sehr bestimmte Konturen voraus, die in schwarzen kordelartigen Seidenfäden die erste Anlage bilden. Diese schwarzen inneren Konturen geben in Verbindung mit den noch stärkeren ebenfalls schwarzen äufseren Konturen den Figuren zumeist ihren so bestimmten und ausgesprochenen Charakter, den sie auch der Architektur gegenüber, vielmehr mit ihr, behaupten. Der farbige Umschlag der Gewänder dient nun namentlich dazu, die einzelnen Theile derselben, besonders Unter- und Oberkleid, von einander zu scheiden. Wie der Marmorbildhauer und der Elfenbeinschnitzer seinem edlen Material nur da, wo es im Umschlage das Futter zeigt, einige matte Farbtöne: röthlich, bläulich, grünlich, zumuthet, so hat der Bildsticker auch hier die Farben: bläulich-weifs und gelblich-weifs auf das Futter in spärlicher Anwendung beschränkt. Im Uebrigen sind nur die Karnationstheile, also Köpfe und Hände, farbig behandelt, abgesehen von einigen besonderen Details, auf die wir noch zurückkommen werden. Die Haare sind bald gelb und braun, wie bei allen Frauen, bald blau und weifs, wie bei einzelnen Männern, immer aber sehr flott behandelt, bei den Engeln im Knötchenstich. Der Nasenrücken ist schwarz, der Mund röthlich eingetragen und wie bei den Gewändern, so ist auch bei den Köpfen innerhalb der so gewonnenen kleineren Nasen-, Stirn-, Wangen-, Kinn- und Hals-Parthieen die Karnation mit der Nadel in einer Art von Modellirstich eingetragen, der auch den Köpfen wie den ähnlich behandelten Händen einen aufserordentlich wirksamen Anflug plastischer Gestaltung verleiht. Die in die Augenwinkel gerückten Pupillen geben den Gesichtern ein feierliches Gepräge.

Wie der Glasmaler in der Glanzperiode seiner monumentalen Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert in der Hauptsache und durchweg auf fünf Farben sich beschränkte und nur ausnahmsweise für irgend einen mehr untergeordneten Gegenstand einen Nebenton, wie ihn zufällig der Schmelztiegel oder die Muffel ihm gebracht hatte, zuliefs, so kommen auch auf unserer Bildstickerei aufser den angegebenen Farben andere nur nebensächlich vor. Zu diesen zählt das Silber, welches vornehmlich für die Attribute, wie Buch, Stab, Schwert, Rauchfafs, Muschel, Spruchband, oder die Darstellung der Wolken (mit rothen Ueberfangstichen), verwendet wurde. Die Schuhe sind, wo sie vorkommen, schwarz behandelt, die Blüthen zu Füfsen der Figuren und in ihren Händen hellgrün und weifslich, die beiden Stäbe, das Rad, der Schlüssel, die Reifen der Kronen im Kordonnetstich, Kleinigkeiten, die erwähnt zu werden verdienen, weil sie für die Gesammtwirkung keineswegs gleichgültig sind.

Ueberschauen wir noch einmal diesen technischen Apparat, so läfst sich nicht verkennen, dafs er auf grofser Ausdauer und auf tüchtiger Kunstfertigkeit beruht, wie sie heutzutage nur von ganz Wenigen erreicht wird. Wenn nun auch nicht zu leugnen ist, dafs gerade diese sorgsame und kunstreiche Technik zur Wirkung ihr gutes Theil beiträgt, so darf doch zur Beruhigung nicht verschwiegen werden, dafs auch mit erheblich geringerem Aufgebot an Zeit und Kunstfertigkeit eine gute Wirkung erreicht werden kann. Hierzu ist vor Allem eine korrekte Zeichnung nöthig, freilich eine solche, die zur Leistungsfähigkeit der ausführenden Person im Verhältnisse steht. Denn an figurale Aufgaben soll sich nicht wagen, wer nur ornamentalen gewachsen ist, und Plattstich-Arbeiten nicht unternehmen, wer höchstens auf applikative sich versteht. Sodann kommt Alles auf die Farben an, die sehr leicht zu zahlreich, nicht leicht zu spärlich sein können, und bei denen die Unbestimmtheit fast niemals eine ordentliche Wirkung schafft. Ein gutes altes Muster ist auf diesem Gebiete der sicherste Geleitsbrief. Ist es rein ornamental, so wird es kaum je einer Beanstandung bedürfen, vielmehr als Lehrmittel geradezu mafsgebend sein. Ist es figural, so sind Verzeichnungen nicht ausgeschlossen, die nicht nachahmungswerth sind, obgleich bei Weitem nicht Alles den Namen einer Verzeichnung verdient, was dem uneingeweihten Auge als solche erscheint, z. B. die schmal abfallende Schulterbildung, die, zumal bei den frühgothischen Figuren, zu ihrer Anmuth nicht wenig beiträgt. Aber dafs auch die allerbesten mittelalterlichen Schöpfungen nicht ganz davon frei sind, beweist sogar das vorliegende Antependium, auf dem z. B. die rechte Handbewegung des Apostels Paulus gewifs recht ungeschickt und gar nicht

nachahmungswürdig ist. Uebrigens hat ja auch alles vorbildliche Material im Allgemeinen nur den Werth des Lehrmittels und, seltene Fälle ausgenommen, nicht den der unmittelbaren Vorlage. Dasselbe mit unermüdlicher Sorgfalt zu studiren in seinen grofsen Zügen wie in seinen kleinen Details, sich mit den Grundsätzen, die es beherrschen, vertraut zu machen, den Formensinn und die Stilgesetze, die ihm zu Grunde liegen, in sich aufzunehmen und aus deren Vollbesitz selbstständig zu schaffen wird das beständige Streben derjenigen sein müssen, die auf diesem Gebiete etwas Tüchtiges leisten wollen von bleibendem Werthe. Gerade die Schöpfungen der frühgothischen Periode, denen auf dem Gebiete der Architektur schon längst auch in der Nachahmung die Würdigung zu Theil geworden, empfehlen sich auch für die dekorativen Künste in allererster Linie wegen ihrer Einfachheit, Strenge und Erhabenheit. Mögen sie immer mehr Beachtung finden und möge auch das vorliegende Antependium ihnen neue Freunde gewinnen!

Schnütgen.

Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes.

Mit zwei Abbildungen.



Viele Kunstwerke des Mittelalters stofsen den an die weichen Linien der modernen Kunst gewohnten Geschmack auf den ersten Blick ab. So mag auch das Auge in den beiden in zinkographischer Nachbildung Spalten 133 u. 134 gebotenen Miniaturen anfangs wenig Anziehendes finden. Der Eindruck würde ein besserer geworden sein, wenn es möglich gewesen wäre, die Darstellungen in den Farben des Originals zu geben. Indessen würde man sie auch so nicht als Muster haben aufstellen können. Auf eine farbige Wiedergabe durfte um so eher verzichtet werden, weil der eigentliche Werth dieser Malereien weder in der Zeichnung noch in der Farbengebung, sondern im Inhalt liegt. Dieser innere Gehalt hat die Veröffentlichung veranlafst; er wird mittelst der gebotenen Abbildungen in genügender Art klar zu stellen sein.

Anscheinend bieten die Bilder nur zwei allbekannte Darstellungen und doch liefern sie einen neuen Beweis für den Ideenreichthum des XII. und XIII. Jahrhunderts, ja sie sind Schöpfungen, welche in erneuerter, wenn man will, in verbesserter Gestalt den Bedürfnissen der Gegenwart vollständig entsprechen könnten.

Wer hörte unsere Meister nicht klagen, wenn sie die allbekannten Thatsachen der biblischen Geschichte in neuer Art darzustellen versuchten. Der Versuch hat seinen Reiz; denn es liegt dem wahren Künstler am Herzen, den alten, lange bekannten Stoffen neue Seiten abzugewinnen, damit die ihnen innewohnende Kraft nach Aufsen hin bethätigt werde. Gerade dafür aber ist es nicht nöthig, Neues zu erfinden, was oft auf gefährliche Abwege führt. In den ältern Miniaturen liegen oft die trefflichsten Wegweiser.

Die beiden jetzt zu besprechenden Bilder gehören zu dem Werthvollsten, was sich in dieser Hinsicht auffinden läfst. Sie sind dem Kodex N. 142, A. 124 des Trierer Domes entnommen. Die genannte Handschrift enthält die vier Evangelien, stammt wohl aus Paderborn und kam im Anfange dieses Jahrhunderts durch den Kanonikus Christoph, Graf von Kesselstatt, nach Trier. Sie wird um 1200 geschrieben sein und enthält aufser den Bildern der Evangelisten und figurirten Initialen vier Miniaturen je eine zu jedem Evangelium.

I. Auf dem ersten Folioblatt hat der Maler den Stammbaum Christi gesetzt, weil der Text des ersten Evangeliums mit diesem Stammbaume beginnt. Unten steht der Prophet Isaias, betend erhebt er seine Arme. Sein Spruchband sagt: Egredietur virga de radice Jesse. „Ein Reis wird aufsteigen aus Jesse's Wurzel." (Js. 11, 1) Ueber ihm wächst ein Rankenwerk empor, das sieben Medaillons enthält, drei in der Mitte und je zwei an den Seiten. Im untern des mittlern Stammes und in den vier seitlichen sieht man königliche Ahnen der allerseligsten Jungfrau mit Kronen und Sceptern, im zweiten des Stammes die Gottesmutter selbst, im dritten, höchsten Christum, den verheifsenen Messias. Um den sein Bild einschliefsenden Rand des Medaillons schweben sieben Tauben.

In den vier Ecken der Miniatur sind Brustbilder von Propheten auf Goldgrund gemalt.

Die in den obern Ecken befindlichen Propheten (1 und 2) reden in ihren Spruchbändern vom hl. Geist, der auf dem Messias ruht, beziehen sich also auf jene sieben Tauben, während die unten, neben der Wurzel des Stammbaumes angebrachten (3 und 4) das Glück derjenigen preisen, die im Schatten des Baumes der Erlösung ruhen. Die Inschriften der Spruchbänder lauten also:

1. Spiritus Domini super me. (Is. 61, 1.)
2. Spiritus Domini replevit orbem. (Sap. 1, 7.)
3. Sub umbra illius, quem desiderabam sedi. (Cant. 2. 3.)





4. Christus Dominus, sub cujus umbra vivimus in gentibus. (Thren. 4, 20.)

1. „Der Geist des Herrn (ruht) auf mir."
2. „Der Geist des Herrn erfüllte den Erdkreis."
3. „Ich safs unter dem Schatten (d. h. Schutz) desjenigen, nach dem ich verlangte."
4. „Christus der Herr, unter dessen Schatten wir in Mitte der Völker leben."

II. Das Evangelium des hl. Markus beginnt mit der Schilderung der Wirksamkeit des Vorläufers und erzählt im ersten Kapitel (9—11), wie Johannes den Herrn taufte. Der Maler hat darum die erste der hier abgebildeten Miniaturen vor dies Evangelium gesetzt. Sie zerfällt in zwei Abtheilungen, deren untere den Herrn im Jordan zwischen Johannes und zwei Engeln zeigt, während die obere ein Vorbild der Taufe: Noe in der Arche zwischen zwei Propheten enthält. Dr. Joseph Strzygowski hat in seiner Ikonographie der Taufe Christi (München, Riedel 1885) unsere Miniatur nicht besprochen. Sie verdient indessen ein eingehendes Studium, weil sie sich durch eine Reihe bemerkenswerther Eigenheiten auszeichnet. In der allgemeinen Anordnung stimmt sie freilich mit manchen bekannten ältern Darstellungen überein, z. B. mit derjenigen des Kodex Egberti (in der Ausgabe von Kraus, Tafel 18). Sobald man indessen genauer zusieht, findet sich hier nicht wie gewöhnlich die Taufe Christi dargestellt, sondern vielmehr das Zeugnifs, welches der Täufer für den Messias ablegt. Darum zeigt Johannes mit einem Finger auf den in Gestalt einer Taube zum Herrn herabsteigenden hl. Geist, indem er zu sprechen scheint: „Ich sah den Geist herabsteigen wie eine Taube vom Himmel." Joh. 1, 32. Der Heiland erhebt zwei Finger. Er macht somit jenen Gestus, den man irrthümlich als Ceremonie des Segnens zu bezeichnen pflegt, der aber hier wie in vielen andern Fällen (vergl. Beissel, die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen. Barth. 1886. S. 69 f.) als der aus der Antike übernommene Redegestus aufgefafst werden mufs. Wie sicher diese Deutung die einzig zulässige ist, erhellt daraus,

dafs der Herr seine Hand dem Täufer zuwendet, den er doch während der Taufhandlung nicht segnen wollte, und dafs er ein Schriftband in der Linken hält, worauf die Worte stehen: Baptiza me Johannes. „Taufe mich Johannes." (Vergl. Matth. 3, 15.) Die beiden zur Seite des Messias stehenden Engel halten seine Kleider, Rock und Mantel. Der erste Engel hebt den Mantel hoch empor, weil die Taufpathen in alter Zeit die Kleider des Täuflings in ähnlicher Weise erhoben, um dadurch die Blöfse des Entkleideten ihren Blicken zu verbergen. Dafs der entfernter stehende Engel nicht ein Tuch, sondern einen deutlich gezeichneten mit Besatzstücken verzierten Rock hält, ist ein vor dem 12. Jahrhundert in den Kunstdenkmälern kaum oder doch äufserst selten vorkommender Umstand. Auch der mit Miniaturen überreich verzierte bis jetzt viel zu wenig beachtete Psalter in St. Godehard zu Hildesheim enthält eine Miniatur, auf welcher ein Engel den Rock des Herrn ausbreitet. Aehnliche Darstellungen hat Strzygowski aus dem Psalter Ludwig des Heiligen † 1270, aus einem Psalter in Kopenhagen u. s. w. nachgewiesen.

Weiterhin sind in der untern Hälfte unserer Miniatur beachtenswerth aufser dem Fehlen der Flügel bei den Engeln, die punktirten Heiligenscheine, die Punkte auf den Kleidern des ersten Engels und der fein gemusterte Hintergrund, der in unserer verkleinerten Abbildung nicht erkennbar bleiben konnte.

Die obere Abtheilung setzt sich nicht nur in der Idee, sondern auch in der Zeichnung zur untern in Parallele. Wie Christus so ist auch Noe von Wasser umgeben und in Beziehung zu einer Taube gebracht. Die beiden Propheten entsprechen in der Anordnung der Figur des Täufers und des zweiten Engels. Der erste Prophet, der König David, sagt: Lavabo inter innocentes manus meas. „Unter (d. h. mit) den Unschuldigen will ich meine Hände waschen." Ps. 25, 6. Das Spruchband des andern enthält die Worte: Lavabis me et super nivem dealbabor. „Waschen wirst du mich und ich werde reiner als der Schnee." Ps. 50, 9. Beide Stellen stammen aus den Psalmen, welche im Mittelalter wie in älterer Zeit unterschiedslos dem König David zugeschrieben wurden. Derselbe David ist also hier zur Rechten wie zur Linken dargestellt, das eine Mal bärtig, das andere Mal jugendlich. Man sieht hieraus, dafs der Miniator eben nur eine Prophetengestalt bieten wollte, ohne dieselbe zu individualisiren.

Lehrreich ist das oberste Brustbild. Es ist in einen den Himmel vorstellenden Kreisabschnitt eingezeichnet. Die betreffende Figur gleicht der des unten im Jordan stehenden Herrn, trägt gleich ihm den Kreuzesnimbus und macht den gleichen Gestus. Sie sagt vermittelst ihres Spruchbandes: Hic est Filius meus dilectus. „Dieser ist mein geliebter Sohn." Matth. 3, 17. Der himmlische Vater ist demnach hier grade so gebildet wie sein menschgewordener Sohn, das Ebenbild seiner Wesenheit. Hebr. 1, 3.

III. Dem dritten Evangelium dient die Kreuzigung als Titelbild. Der Heiland hängt an dem nicht ohne Absicht grün gemalten Kreuz, ohne Fufsbrett, ohne Dornenkrone, mit geschlossenen Augen, geneigtem Haupt, also gestorben. Die Füfse hält er so, dafs vier Nägel nöthig waren; er ist mit einem Lendentuch bedeckt.

Trauernd erhebt Maria ihre Rechte, Johannes senkt betrübt sein Haupt. Zwischen ihnen und dem Gekreuzigten stehen die Kirche und die Synagoge. Die Kirche ist zur Rechten, neben Maria, als jugendliche Frau in kleiner Gestalt gebildet. Mit der Rechten erhebt sie einen Kelch, in dem sie das Blut der Seitenwunde auffängt, mit der Linken erfafst sie ein Spruchband, dessen Inschrift sie der Braut des hohen Liedes entlehnt, die ihren Bräutigam preist: Dilectus meus candidus et rubicundus. „Mein Geliebter ist weifs und roth." Cant. 5, 10.

Im Gegensatz zur Kirche ist die Synagoge als alte Frau auf die linke Seite gestellt und weit einfacher gekleidet. Ihr Schleier bedeckt die Augen; sie hat ihre Fahne umgekehrt, so dafs deren Tuch unter den Füfsen des hl. Johannes liegt. Ihr Spruchband beweist ihre Verblendung; denn es lästert den Gekreuzigten: Maledictus, qui pendet in lingno. „Verflucht, der am Holze hängt." 5. Mos. 21, 23.

Unter dem Fufse des Kreuzes zeigt sich der alte Adam, primus homo terrenus „der erste, irdische Mensch". 1. Kor. 15, 47. Oben trauern neben dem Haupte des Gekreuzigten Sonne und Mond, die Sonne über der Kirche, der untergehende Mond über der Synagoge. Die vier Ecken sind mit vier Brustbildern gefüllt. Ein oben in der linken Ecke gezeichneter

Prophet (2) hält, gleich dem ihm gegenüberstehenden (1), einen Reichsapfel in der Hand, aus dem aber eine Palme wächst, die zum Text seines Spruchbandes in Beziehung steht. Die Worte der Spruchbänder dieser vier prophetischen Gestalten lauten:

1. Foderunt manus meas. (Ps. 21, 17.)
2. Dixi: ascendam in palmam. (Cant. 7, 8.)
3. Clamantes ante praesidem clavis affixistis me.
4. Vere languores nostros iste portavit. (Is. 53, 4.)

1. „Sie haben meine Hände durchgraben."
2. „Ich sprach: Aufsteigen will ich auf die Palme."
3. „Durch euer Geschrei vor dem Statthalter (Pilatus) habt ihr mich mit Nägeln angeheftet."
4. „Wahrlich dieser trug unsere Krankheiten."

Der dritte Text stammt nicht aus der hl. Schrift, sondern aus einem liturgischen Buche des Mittelalters, in dem das römische Formular für den Gottesdienst des Charfreitags erweitert war. Er erinnert lebhaft an die im römischen Brevier aus dem hl. Augustinus entlehnte 6. Lesung des Charfreitages, worin der Kirchenvater sagt, die Juden hätten den Herrn mit dem Schwerte ihrer Zunge getödtet. Die prophetische Gestalt, welche diesen dritten Spruch auf ihrem Bande hält, gleicht auf der Miniatur so sehr der neben dem Kreuze dargestellten Kirche, dafs auch sie wohl als Bild der Kirche aufzufassen sein dürfte.

IV. Vor dem Evangelium des hl. Johannes, des Verfassers der geheimen Offenbarung, ist das Bild des Weltgerichtes gemalt. In der Mitte sitzt Christus auf dem Regenbogen, die Rechte zum Redegestus erhoben. Sein Spruchband hat zwei Theile; rechts steht: Ad regnum vite benedicti venite; links: Vos flammis dignis maledicti concremet ignis. „Zum Reiche des Lebens kommt ihr Gesegneten." „Euch Verfluchte soll das Feuer mit verdienten Flammen brennen."

Um den Weltenrichter sind zuerst die Bilder der vier Evangelisten, dann die der Paradiesesflüsse angebracht. Unten empfängt ein Engel die Auserwählten. Er reicht einem Bischofe, dem ein König mit vielen andern folgt, die Hand. Zur Linken ziehen Teufel die Verdammten in den Abgrund.

Wie reich an Inhalt ist dieser kleine aber in sich abgeschlossene Cyklus! Er enthält die wichtigsten Thatsachen der Erlösung in anspruchsloser und doch vielsagender Form. Man werfe einen Blick auf eine Anzahl moderner Bilder oder Bildchen, man erinnere sich an eine Anzahl Kirchenfenster oder Wandgemälde und erlaube uns zum Schlusse zwei Fragen: Haben wir nicht noch viel zu lernen von den anscheinend verfehlten Bildern der Alten? Genügt es, die Formen des Mittelalters zu kopieren oder ist es nicht weit wichtiger, seine Ideen zu erforschen und zu erneuern.

Steph. Beissel. S. J.

Reliquienschreinchen mit filigran- und steinverzierter Metallumkleidung, französisch um 1200.

(Mit Abbildung.)

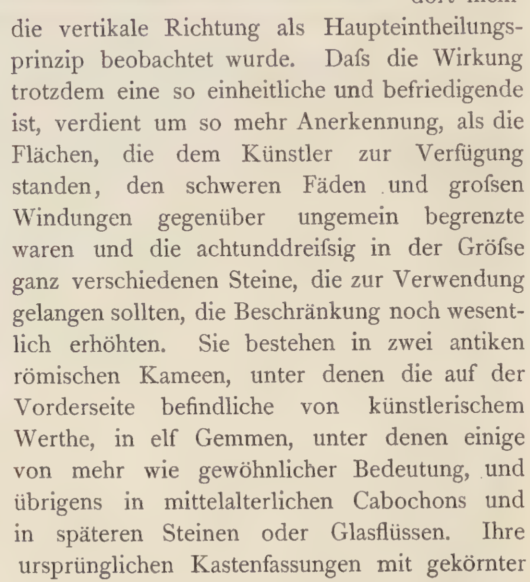


Wenn grofse sarkophagartige Schreine Anfangs von Stein, später von Holz und nicht selten mit kostbarer und prächtiger Metallumkleidung zur Aufnahme von ganzen Heiligenleibern dienten, dann wurden auch schon in früher Zeit zur Bergung von einzelnen Gebeinen oder noch kleineren Partikeln kleine sargartige Behälter von Holz gebildet, die mit Elfenbeintafeln belegt, noch häufiger mit Metallplatten umkleidet wurden. Zum Schmucke dieser Platten dienten gravirte oder getriebene, gegossene oder emaillirte Darstellungen, in Filigran ausgeführte Ornamente oder in Metall gefafste Steine. Sehr zahlreich und mannigfaltig sind die so gestalteten und behandelten Schreinchen, die theils in den Kirchenschätzen erhalten geblieben, theils in den öffentlichen und privaten Sammlungen untergebracht sind. Am ältesten, kostbarsten und seltensten sind die hölzernen Kästchen, die mit Goldblech umkleidet und mit getriebenen Figurationen verziert sind, am häufigsten diejenigen, deren Umhüllung emaillirte Platten bilden, wie sie aus den Schmelzwerkstätten am Rhein und an der Maas im XII. und im Anfange des XIII. Jahrhunderts mehr als selbstständige kunsthandwerkliche Erzeugnisse und daher in reicher Abwechselung her-

vorgingen, in den Fabriken von Limoges aber auf massenhafter Produktion beruhten und daher ein mehr schablonenhaftes Gepräge gewannen, sowohl in Bezug auf die Anordnung der Figuren wie des Ornamentes. Aus diesem fabrikmäfsigen Betriebe, der auch auf den Export berechnet war, haben sich überaus zahlreiche Exemplare erhalten, die aber verhältnifsmäfsig zu wenig Abwechselung bieten, als dafs Alter und Technik zu entsprechender Geltung kämen.

Um so mehr Beachtung verdienen aber diejenigen Schreinchen dieser Epoche, die in der Art ihrer Verzierung eine eigenartige Stellung einnehmen. Eine solche darf das hier abgebildete Reliquiar beanspruchen, welches vor Kurzem mit dem im vorigen Hefte dieser Zeitschrift behandelten Reliquien-Brustbilde der Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim einverleibt wurde. Dasselbe hat eine Breite von 21 cm, eine Höhe von 15 cm, eine Tiefe von 9 cm., ist aus Holz gezimmert und mit vergoldeten Silberplatten umkleidet. Der Schmuck dieser Platten ist sehr einfach, aber sehr eigenartig und in ornamentaler wie in technischer Hinsicht sehr bemerkenswerth. Das Wesen desselben bilden Filigranranken von aufsergewöhnlich starken Fäden und grofsen Windungen. Sie bestehen in nicht minder ungewöhnlicher Verbindung aus einem gekörnten und aus einem glatten Silberfaden in engster Verlöthung, insoweit es sich um die Hauptrankenzüge handelt, die dadurch stärker markirt werden sollten, und aus einem einfachen gekerbten Faden für die abzweigenden Nebenzüge. Sie sind sämmtlich mit der Zange aus freier Hand gewunden und durch Auflöthung auf der Silbertafel befestigt. Dafs ihnen keine eigentliche Zeichnung zu Grunde liegt, sondern nur der momentan wirksame Erfindungs- und Anordnungssinn des höchst geschickten und phantasiereichen Filigranisten, beweisen die zahllosen kleinen Unregelmäfsigkeiten, vielmehr Freiheiten, die das Kennzeichen der spontan schaffenden Handfertigkeit sind. Diese ergibt sich auch sofort aus der spielenden Mannigfaltigkeit, welche die sechs einzelnen Tafeln beherrscht, die beiden breiteren auf der Vorder- und Rückseite, die beiden engeren auf den Schmalseiten, die beiden trapezförmigen auf dem Satteldach. Nur auf der Vorderseite ist eine gewisse Symmetrie in den Ornamenten erkennbar, indem das Schlofs den Ausgangspunkt von zwei im Einzelnen wiederum sehr mannigfachen Ranken bildet. Alle übrigen Tafeln sind in ganz genialer Verschiedenheit behandelt und zwar nicht nur im Kleinen, sondern auch im Grofsen, indem hier mehr die horizontale, dort mehr die vertikale Richtung als Haupteintheilungsprinzip beobachtet wurde.





Dafs die Wirkung trotzdem eine so einheitliche und befriedigende ist, verdient um so mehr Anerkennung, als die Flächen, die dem Künstler zur Verfügung standen, den schweren Fäden und grofsen Windungen gegenüber ungemein begrenzte waren und die achtunddreifsig in der Gröfse ganz verschiedenen Steine, die zur Verwendung gelangen sollten, die Beschränkung noch wesentlich erhöhten. Sie bestehen in zwei antiken römischen Kameen, unter denen die auf der Vorderseite befindliche von künstlerischem Werthe, in elf Gemmen, unter denen einige von mehr wie gewöhnlicher Bedeutung, und übrigens in mittelalterlichen Cabochons und in späteren Steinen oder Glasflüssen. Ihre ursprünglichen Kastenfassungen mit gekörnter

Umrandung waren zunächst auf die sechs Tafeln in einer das Auge befriedigenden Disposition zu vertheilen und um sie herum hatten sich alsdann die einzelnen Rankenzüge zu entfalten, jenen eine Art von Mittelpunkt bietend und sich selbst zu gefälligen Arabesken ausspinnend. Die Stellen, an denen diese abzweigen, bedeckt und markirt ein Querband; eine Perle bildet den Ausläufer jedes Zweiges. Steine, Bänder und Perlen, endlich die Köpfe der Nägel, mit denen die Platten auf dem Holzkerne befestigt sind, vereinigen sich zu die Ranken unterbrechenden und belebenden Punkten.

Mit ganz einfachen Mitteln ist hier also eine vorzügliche Wirkung erreicht, so vorzüglich, dafs diese Technik: Verbindung von kräftigen Filigran- und Steinverzierungen, auf's angelegentlichste empfohlen zu werden verdient für ähnliche Ausstattungszwecke, also für Reliquienkästchen, für feierliche liturgische Bucheinbände, für Reliquientafeln, Tabernakelthürchen u. s. w., aber auch für gröfsere kirchliche Gegenstände als Schreine, Antependien u. dergl. Die Steine bezw. Glasflüsse sind ja ein sehr wohlfeiler Schmuck und die Filigrantechnik setzt nur ein gewisses Gefühl für selbstständige Linienführung und eine durch Uebung leicht zu gewinnende technische Fertigkeit voraus, also zwei Eigenschaften, die auch von minder begabten Goldschmieden durch Fleifs zu erwerben sind.

Kehren wir zu unserem Schreinchen zurück, um auch dessen übrige Ausstattung noch kurz zu beschreiben. Sie besteht in einer gestanzten romanischen Palmetten-Borte, die den Sockel wie den Abschlufs desselben bildet, hier mit der Spitze nach unten, dort nach oben gerichtet. Ganz abgesehen von den Verletzungen und Verdrückungen, welche das dünne geprefste Silberband im Laufe der Zeit erfahren hat, war dasselbe schon ursprünglich nicht gerade geeignet, in korrekter Gliederung diese Architekturtheile zu schmücken, zu deren Ausstattung das Mittelalter solche auf mechanischer Vervielfältigung beruhenden Bänder im Interesse der Einfachheit und Billigkeit mit Vorliebe gebrauchte. Einen Beleg dafür bildet auch die gestanzte spätromanische Borte aus vergoldetem Kupfer, die den Dachfirst unseres Schreinchens bedeckt, und noch mehr die geprefste vergoldete Silberplatte, welche je die seitliche Dachschräge schmückt. Sie besteht in dem Brustbilde eines Engels, welcher von einem Halbkreise in Blattornament eingefafst ist als Theil eines fortlaufenden Arkatur-Bandes. Der Engel trägt in der Linken ein Jagdhorn, in der Rechten eine Art von Scepter; der Kopf ist edel geformt, das Lockenhaar gut modellirt, die Flügel haben einen sehr geschickten Schwung, die antikisirenden Gewandstücke eine flotte Behandlung, lauter Eigenthümlichkeiten, die auf französischen Ursprung um die Wende vom XII. zum XIII. Jahrhundert hinweisen. Diese Art, abgeschnittene, daher unorganisch gestaltete Bortenfragmente, sogar solche mit figuralen Verzierungen, als Bekleidungsstücke zu verwenden, entspricht gewifs den höchsten Anforderungen nicht, die man an die Ausstattung stellen mufs, aber Angesichts ihrer Wohlfeilheit und guten Wirkung werden sie nicht nur nicht zu beanstanden sein, sondern sogar Nachahmung verdienen.

Erwähnen wir zum Schlusse noch, dafs der Deckel sich in drei Charnieren öffnet und dafs in einem Deckelcharnier der Vorderseite ein in einen Drachenkopf auslaufender Bügel sich mit dem Schlofse verbindet, welches ursprünglich seiner Umgebung sich befriedigender als jetzt eingegliedert haben wird. Der Umstand, dafs das Schreinchen jetzt dauernd an Köln gebunden ist, wird den Goldschmieden wohl noch öfters Gelegenheit geben, es eingehender zu prüfen und die dankbaren Winke, die es bietet, zu benutzen.

Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Ein Schnitzwerk von Veit Stofs.

Mit Abbildung.

In den ehemaligen Klosterräumlichkeiten von Ensdorf im Vilsthale fand man vor nicht langer Zeit ein Schnitzwerk, das den Kenner mittelalterlicher Kunst sofort an Veit Stofs denken liefs. Die Meinung, dafs der Nürnberger Künstler der Meister des Hochreliefs sei, wird durch ein altes Inventar des Klosters bestätigt.

Das Bildwerk hatte durch nachlässige Aufbewahrung und durch Wurmfrafs sehr gelitten; doch konnte es gut restaurirt und nach den ursprünglichen Farben neu polychromirt werden. Es wurde dann an der inneren Südseite der

herrlichen Pfarrkirche (ehemaligen Klosterkirche) aufgehangen und ist jetzt ein bemerkenswerther Schmuck dieses Renaissance-Gebäudes.

Es dürfte dankbar zu begrüfsen sein, das treffliche Hochbild einem weiteren Kreise bekannt zu machen und dasselbe in die Kunstgeschichte auch durch eine kleine Abbildung einzuführen.

Das Kunstwerk stellt ein Vesperbild dar: 4 lebensgrofse Männer und 4 lebensgrofse Frauen betrauern den todten Erlöser.

Im Vordergrunde ruht der Leichnam Christi, der von der schmerzgebeugten Mutter in eine sitzende Stellung gebracht wird, indem sie mit der rechten Hand seine rechte Schulter, mit der linken seinen linken Arm erfafst.

Der Körper Christi ist schlank, die Brust etwas entstellt, da die Rippen allzu sehr hervortreten, das Haupt ist mit kurzem Barte und langem Lockenhaar umgeben und mit Dornen gekrönt; das Auge gebrochen und erstarrt, der Mund leise geöffnet. Das Schamtuch zeigt schön gelegte Falten.



Zu den Füfsen Jesu kniet Maria Magdalena, die Rechte auf sein linkes Knie legend, in der Linken das Salbgefäfs tragend.

Hinter Maria Magdalena stehen 2 Frauen, schöne Gestalten mit lieblichen Gesichtern: die jugendliche Salome, mit turbanartiger Kopfbedeckung, legt in Demuth die Arme übereinander; die ältere Maria Kleophä hebt mit der Rechten den Schleier empor, um die Thränen zu trocknen.

An diese ältere Frau reihen sich Joseph von Arimathia und Nikodemus, hinter der Mutter stehend. Kräftiges Bart- und Haupthaar umrahmt ihre Köpfe, die von Mützen bedeckt sind.

Daneben steht Petrus mit einem wehmüthigen, schönen Kopfe in der mittelalterlichen Auffassung, wie sie Didron im Manuel d'iconogr. chrét. p. 301 angibt: „Au XVe siècle en France et surtout en Allemagne, on fait Saint-Pierre chauve et avec une petite touffe de cheveux sur le haut du front."

Das Ende bildet der Apostel Johannes, eine jugendliche, aber steife Gestalt mit unschönem, breitem Gesichte; er drückt mit der Linken ein geöffnetes Buch an seine Brust, während er mit der Rechten nach dem dornengekrönten Haupte des Erlösers weist.

Der Apostelfürst und der Evangelist haben keine Kopfbedeckung.

Die Gruppe ist ohne dramatische Lebendigkeit dargestellt, aber es findet sich reiche Abwechslung in den Frauen- und Männergestalten und gefällige Symmetrie in den stehenden Personen, indem immer 2 einander entsprechen: Joseph und Nikodemus wenden sich einander zu, Petrus und die ältere Frau schenken dem Vorgange ihre Theilnahme, die junge Frau und die Liebesjünger trauern etwas abgewendet. Die Gewandung zeigt die eckigen Brüche der Zeit, ist aber grofs angelegt und in vielfacher Abwechselung. Die Einzelfiguren sind meisterlich aus dem Holze geschnitten und bis in das Einzelne durchgeführt, nur kommt der Künstler in der Behandlung des Haares dem Würzburger Dill Riemenschneider nicht gleich, wie er auch nicht die graziöse Bewegung erreicht, die jener Zeitgenosse den Fingern zu geben wufste; im Gegentheile, die dünnen spitzen Finger sind manchmal zu steif und gespreizt. Doch ist das Kunstwerk ein höchst bedeutendes und bildet eine der gefühlvollsten Darstellungen, welche die Plastik am Beginne des 16. Jahrhunderts geschaffen.

Freuen wir uns, dafs das treffliche Schnitzwerk sich aus den Stürmen gerettet hat; denn die Oberpfälzer hatten, wie die Unterpfälzer, ihre Religion im 16. Jahrhundert viermal wechseln müssen; erst als die Oberpfalz unter die Regierung des grofsen Kurfürsten Maximilian im dreifsigjährigen Kriege gekommen war, konnten die Mönche wieder zurückkehren und ihre veredelnde Wirksamkeit entfalten. Wie das Hochbild den bilderstürmenden Neuerern entging, so waltete auch über ihm ein günstiges Geschick, als der Neubau des Klosters (1717 eingeweiht) stattfand und als die Habgier und die sogenannte Aufklärung das prächtige Gebäude durch die Säkularisation im Jahre 1803 entweihte.

Jetzt ist das Schnitzwerk ein beredtes Zeugnifs von dem frommen Sinn und der Opferwilligkeit des ausgehenden Mittelalters und zeigt, dass die mittelalterliche Kunst Grofses hervorgebracht hat.

Ja die deutsche Kunst hatte den Anlauf genommen, das Höchste zu erreichen, aber der kalte Hauch der religiösen Wirren im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts knickte die Knospe, bevor sie zur vollen Blüthe sich entfaltete.

Amberg. Professor Dr. Anton Weber.

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung
zu München 1888.

I.

Mit Unrecht hat man dem Direktorium den Vorwurf gemacht, dafs es die Eröffnung der Ausstellung vom 15. Mai auf den 1. Juni hätte verlegen sollen; denn das Festhalten an dem einmal festgesetzten Termin wurde den säumigen Ausstellern ein Sporn zur Eile, und so bietet das Ganze jetzt, vier Wochen nach der Eröffnung, ein ziemlich fertiges Bild. Die herrliche Lage des Ausstellungsplatzes am Ufer der rauschenden Isar, mit der köstlichen Aussicht auf die dichtbewachsenen Ufer und auf das ferne Hochgebirge — die Zugspitze in der Mitte —, ist durch die Tagespresse ebenso genügend beschrieben worden, wie die Bauten selbst, deren Stil sich an die Lustbauten des 18. Jahrhunderts, an die Schlofsbauten zu Nymphenburg, Sanssouci u. s. w. anlehnt. Was wir in diesem ersten Bericht beabsichtigen, ist ein gedrängter Ueberblick über die Beschickung der Ausstellung.

Legt man die Zahl der Aussteller zu Grunde, so entfällt reichlich ein Viertheil derselben auf München allein, fast die Hälfte auf Bayern, nicht ganz ein Viertel auf Preufsen und andere norddeutsche Staaten, der Rest auf Sachsen, Württemberg, Baden, Elsafs-Lothringen, Oesterreich und die deutsche Schweiz. Die Gründe für diese ungleiche Vertretung des Ausstellungsgebietes — die man übrigens von andern Ausstellungen her gewöhnt ist — sind theils örtlicher, theils politischer Natur. In ersterer Beziehung ist ja stets der Ausstellungsort auf das ihm zunächst liegende Gebiet von gröfstem Einflufs, namentlich aber mufste dieser Einflufs bei einer Ausstellung mächtig wirken, welche sich zum Ziel gesetzt hatte, die eigentliche Grofsindustrie möglichst auszuschliefsen und den kleinen tüchtigen Kunsthandwerkern, deren gerade München eine Menge besitzt, Raum zu schaffen. Politische Gründe zur Enthaltung lagen im Lauf des Winters, gerade also zu der für Viele entscheidenden Zeit, so gewaltige vor, dafs die Abkühlung — fast nach einem bekannten physikalischen Gesetz — mit dem Quadrat der Entfernung vom Ausstellungsheerd abnahm.

Eine gleichmäfsige Uebersicht über das, was das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit leistet, kann diese Ausstellung also nicht geben; wenn man aber so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen versteht, so wird man sich unschwer einige Lücken ergänzen können.

München. Professor L. Gmelin.

Das neue

Kunstgewerbe-Museum in Köln

ist am 11. Juni in der dem Wallraf-Richartz-Museum gegenüberliegenden alten Taubstummen-Anstalt eröffnet worden und zwar nur mit den aus dem letzteren Museum herübergenommenen kunstgewerblichen Beständen, also auch unter vorläufiger Ausschliefsung der in den letzten Monaten bereits erfolgten neuen Erwerbungen. Selbst diejenigen, die mit jenen Beständen genau vertraut sind, zeigten sich überrascht durch deren Anzahl und Bedeutung, die durch die geschickte Anordnung und Aufstellung zu vorzüglicher Geltung kommen. Die unteren Räume haben (mit Ausnahme eines Theiles der herrlichen Glasgemälde) alle diejenigen Gegenstände aufgenommen, die zu ihrer Anfertigung nicht des Feuers bedürfen, also namentlich die aus Holz, Elfenbein, Leder etc. hergestellten. Die gröfseren Säle umfassen nacheinander die gothischen, Renaissance- und Zopf-Möbel, herrliche Schränke, Tische, Stühle, Kästchen, prächtige Einbände u. s. w., eine so kostbare wie lehrreiche Sammlung. — Die im obern Stockwerk untergebrachten sehr zahlreichen Objekte beruhen sämmtlich auf der Bearbeitung durch das Feuer (mit Ausnahme der werthvollen Hinterglas-Malereien); Krüge, Gläser, Glasgemälde, Gold- und Silber-Arbeiten, Schmiedeeisen, Waffen, auch einige Stickereien bilden den Inhalt dieser vier Zimmer. So reich die Keramik und Glasindustrie vertreten ist, so dürftig Edelmetall und Schmiedeeisen, wie die Textilindustrie. Dafs es dem neuen Direktor werde, gelingen diese wie alle anderen Lücken allmählig aus-

zufüllen und die neue Anstalt trotz ihrer Spätgeburt zu einer der Stadt, ihrer Vergangenheit und Zukunft würdigen zu machen, kann um so weniger einem Zweifel unterliegen, als sich bereits ein freundliches Entgegenkommen von Seiten der einflufsreichen Kreise zeigt. Hoffentlich werden die Räume, deren Beschränktheit schon jetzt, namentlich auch in Bezug auf die kleinen Bibliothek- und Ausstellungszimmer für moderne Arbeiten, empfunden wird, sich in wenigen Jahren derart füllen, dafs ein Neuban zu einer gebieterischen Nothwendigkeit wird.

G.

Bücherschau.

Die Gemälde-Galerie der Königl. Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. Herausgegeben von der General-Verwaltung. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. [1888.] Liefg. 1 u. 2 gr. Fol. 12 Vollbilder u. 7 Bog. Text. Jede Liefg. Mk. 50.—.

Dem hier angezeigten Werke würde nicht Genüge geschehen, wenn man es blofs als glänzende Veröffentlichung bezeichnete. Verbürgen doch die Berliner Galerie und ihre Vorstände unter allen Umständen eine bedeutende Leistung. Das neue Unternehmen bezeichnet vielmehr einen Abschnitt in der ganzen Reihe verwandter Erscheinungen. Selbst in den gröfsten Werken, wie sie in dieser Richtung bereits das vorige Jahrhundert auf die Bahn gesetzt hat, kam man über eine beschränkte Lösung der Aufgabe nicht hinaus. Da für die Wiedergabe nur der kostspielige und mühevolle Kupferstich, später etwa auch die Lithographie zur Verfügung stand, so blieb der Kreis der Gegenstände zumeist auf die eigentlichen Perlen eingegrenzt: die alten Galeriewerke waren darum eigentlich mehr oder weniger Schaustellungen. Heute können Veranstaltungen derart gar nicht mehr genügen, wo dem eigentlichen Werden, der inneren Entwickelung auf dem Kunstgebiete die volle Aufmerksamkeit zugewandt ist. Diesen Zusammenhang von Einzelerscheinungen, die Kette in ihren zahlreichen Gliedern kennen zu lernen, ermöglicht übrigens nur die heutige Leistungsfähigkeit der vervielfältigenden Künste: zu dem fermen Stich gesellt sich die Radirung, und die Photographie mit ihren verschiedenen Verfahren eröffnet eine ganze Fülle von Nachbildungsweisen. Treue der Wiedergabe, Mannigfaltigkeit, Raschheit bei mäfsigen Kosten treten fördernd hinzu. Kann im bildlichen Theil dermalen die gröfstmögliche Vollständigkeit auf diese Weise geboten werden, so erstrebt der Text nicht weniger eine einheitliche Betrachtung. Die Darstellung fafst die grofsen Meister im Zusammenhang mit dem Boden und dem Volksthum, in dem sie wurzeln, schildert sie nach ihrer Eigenart, gleichzeitig aber auch in ihren Beziehungen zu Vorläufern wie Nachfolgern. Wort und Bild ergänzen sich wohlerwogen in diesem Sinn.

Das neue Galerie-Werk ist unter diesem Gesichtspunkte recht eigentlich das Abbild der Berliner Galerie selbst. Wie nämlich bei dem stufenweisen Ausbau der Galerie die Absicht wesentlich auf diese, man möchte sagen, organische Vollständigkeit einzelner Gruppen, Schulen und Meister gerichtet war, so kann gerade im Anschlufs an diese Sammlung ein solches Vorgehen besser wie sonstwo durchgeführt werden.

Die beiden vorliegenden Lieferungen, obwohl in sich nicht abgeschlossen, gewähren ein zutreffendes und höchst befriedigendes Bild vom Unternehmen im Ganzen. Jul. Meyer behandelt die Florentiner Schule des XV. Jahrhunderts und Wilh. Bode die Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts. Der mit einer neuen, höchst charakteristischen Type in römischer Schrift gedruckte Text ist zweispaltig angeordnet, bei dem grofsen Format doch durchaus leserlich, und die Druckfläche gegen die Papiergröfse vornehm eingeschränkt. Auf's anmuthigste fügen sich die eingeschalteten Bilder dem Satz ein. Wir finden da Heliogravüren von mildestem Ton, Holzschnitte von erstaunlicher Vollendung und geradezu farbiger Wirkung, Zinkhochätzungen für kleinere Darstellungen und Skizzen, dazwischen Vollbilder und Radirungen von Künstlerhand und in vollendetem Druck. Die Reichsdruckerei darf sich einer solchen Leistung mit Recht berühmen. Damit wären die äufseren Seiten des Werkes erwähnt; sie sind indefs keineswegs blos äufserlicher und zufälliger Art, sondern aus dem Plan des Ganzen hervorgegangen und getragen von demselben Geiste. Vielgestaltige Technik, sorglichste Behandlung und vollendeter Geschmack reichen sich darin die Hand.

Der nur in Bruchstücken vorliegende Text gestattet zwar kein abschliefsendes Urtheil; er verräth gleichwohl die Eigenart und Meisterschaft der Bearbeiter. Jul. Meyer schreibt fein beobachtend ein Stück Völkerpsychologie auf dem Gebiete der Kunst, indem er Entwickelung und Charakter der Florentiner Kunst des Cinquecento schildert. Der Richtung auf das Plastische wird dabei an erster Stelle gedacht, während die Antike der Durchgangspunkt zur näheren Kenntnifs der Natur wurde. Was der Sinn der Florentiner überhaupt erstrebte, wurde ihm auf diesem Weg vermittelt. Zunächst sind die Naturalisten mit idealem Zug in Fra Filippo Lippi und dann jene der strengen Richtung unter Verrochio abgehandelt. Von ersterem wird uns die Anbetung des göttlichen Kindes mit Johannes dem Täufer in einem Vollbilde gegeben, das von L. Jacoby mit unvergleichlicher Sorge und Zartheit gestochen ist. W. Bode dagegen stellt in markiger Schilderung uns den Hauptvertreter der Vlämischen Schule des XVII. Jahrhunderts, P. P. Rubens, vor Augen. Die Persönlichkeit des Künstlers mit dem vollendet weltmännischen Zug ist gepaart mit einem gläubig christlichen Sinn; Erfahrungen vielseitigster Art und gelehrtes Wissen unterstützen sein unerschöpfliches künstlerisches Vermögen, so dafs nur aus dem Zusammentreffen so vieler Vorzüge sein reiches Schaffen und sein gewaltiger Einflufs zu erklären ist. Aus der Vlämischen Schule liegt in einer Radirung von W. Unger ein Vollbild vor, die Beweinung des Leichnams Christi nach A. van Dyck. Unger erweist sich auch hier wieder recht eigentlich als der eminente Kommentator der grofsen Vlämischen Meister des XVII. Jahrhunderts.

Die prächtigen Einzelblätter, welche in unregelmäfsiger Folge den beiden Lieferungen beiliegen, wie die Amme mit dem Kinde von Frans Hals, das Porträt des del Borro von Velasquez, ein Bildnifs von Hans Holbein d. J., eine Himmelskönigin von Raffaellino del Garbo u. a. können nur das Vertrauen auf den Fortgang des Unternehmens begründen. Wie wir das Werk in seinen Anfängen an dieser Stelle freudig begrüfsen, wird seiner weiteren Entwickelung unsere lebhafte Theilnahme gewidmet sein.

Mainz. Friedrich Schneider.

Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider, von A. Weber. 2. vielfach verbesserte und sehr vermehrte Auflage. Würzburg 1888, Leo Woerl. 78 S. in Grofsoktav.

Wenn man noch vor einigen Jahrzehnten mit vollstem Rechte darüber klagen konnte, dafs so wenige unserer hervorragenden Künstler aus alter Zeit der Jetztzeit bekannt seien, so ist dies seitdem um Vieles besser geworden. Mit dem steigenden Interesse an der alten Kunst ist auch das Bemühen geschichtsverständiger Kunstfreunde eifriger und nachhaltiger geworden, die alten Künstler bekannt zu machen und ihr Leben uns in Verbindung mit ihren Werken vor Augen zu führen. Unter den einschlägigen Arbeiten dürfte wohl die oben bezeichnete, die zuerst 1884 in einer Doppelausgabe, mit und ohne Illustrationen, erschien und solchen Beifall fand, dafs bald beide Ausgaben vergriffen waren, als eine der verdienstvollsten bezeichnet werden. Sie macht uns mit einem hervorragenden Bildschnitzer der fränkischen Schule bekannt, der zu seiner Zeit in höchstem Ansehen stand, dann aber nach und nach in solche Vergessenheit gerieth, dafs im vorigen Jahrhundert sein Name selbst in Bezug auf seine hervorragendsten Werke unbekannt war und so der fränkische Geschichtsschreiber Ludewig 1713 aus ihm einen Dalus Alpinus, genannt Schneider, macht, unter welchem Namen ihn Füfsli 1763 in sein „Allgemeines Künstler-Lexikon" aufnahm. Noch 1809 spricht Andres in seiner „Fränkischen Chronik" vom Künstler Dal.

Dill (Dyl oder Dyllmann, die altdeutsche Koseform von Aegidius) Riemenschneider stammte aus dem Städtchen Osterode am Harz, kam aber auf der Wanderschaft nach Würzburg und wurde dort nach Weber am 7. Decbr. 1483 mit mehreren anderen Gesellen als „Malerknecht" in Verpflichtung genommen. (Wie fast überall gehörten auch in Würzburg die Maler und Bildhauer derselben Zunft der „Maler" an, die in Würzburg als St. Lucas-Bruderschaft erscheint.) Er wird dort Meister, erwirbt durch Verheirathung mit einer Goldschmieds-Wittwe das Bürgerrecht, wird 1504 Mitglied des untern und 1509 des oberen Rathes, und verwaltet in dieser Eigenschaft die verschiedenen städtischen Aemter, als Baumeister, Fischermeister, Kapellenpfleger, „Schofsmeister". 1520 und 21 war er erster Bürgermeister. Bei Ausbruch des Bauernkriegs in Franken liefs er sich unseliger Weise von einem „lüderlichen Bösewicht", Hans Bermetter, der in Würzburg die Revolution predigte, umgarnen und hielt mit vielen Bürgern dieser Stadt zu den Aufrührerischen. Nach der Niederwerfung derselben wurde er mit 41 anderen Würzburgern gefänglich eingezogen, auf die Folter gebracht, aber schliefslich doch begnadigt. Von da an lebte er bis zu seinem Tode 1531 in stiller Zurückgezogenheit, voll Leid über das Schicksal, das auch manche seiner Werke im Bauernkrieg, in dem unzählige Kunstwerke zu Grunde gingen, erlitten hatten.

Riemenschneiders Grab befand sich auf dem sog. Leichenhof in Würzburg zwischen dem Dom und der Neumünsterkirche. Bei Anlegung einer Strafse an dieser Stelle 1832 wurde sein Leichenstein mit der in flachem Relief gearbeiteten Figur des Künstlers gefunden und in der Nähe der Grabstelle in die Nordwand der Kathedrale eingelassen.

Ueber unseres Meisters Kunstrichtung sagt der Herr Verfasser ebenso schön als treffend: „In Riemenschneiders Gestalten zeigt sich eine reine und einfache Schönheit, und innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmacks eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung, von allem Phantastischen entfernt. Man erblickt in seinen Werken meistens eine schöne und lebensvolle Charakteristik der Köpfe, besonders in dem verschiedenartigen Schmerzensausdruck seiner Gestalten; namentlich glänzt er durch anmutige jugendliche Köpfe. . . Die Komposition ist einfach und edel. In der Gewandung hat er den knitterigen Faltenwurf der fränkischen Kunst zu einem eignen Styl mit vielen gradlinigen rechtwinkelig gebrochenen Falten ausgebildet. Dennoch sind die Hauptmotive oft von grofsartigem Wurfe. . . Haare in reichen Locken und Verzierungen an Prachtgewändern, Mitren und Peden zeigen einen besonderen Fleifs in der Behandlung. Das Nackte, worin zuweilen eine allzu grofse Magerkeit bemerklich wird, verräth ein fleifsiges Naturstudium. Seinem Stoffkreise nach gehört er zu den vielseitigeren, beweglicheren Künstlern der Zeit und in der Technik in Holz (aus diesem Material sind seine meisten Werke gefertigt) und Stein wird er von keinem übertroffen."

Nicht so sehr möchten wir uns die Annahme Webers, dafs Riemenschneider wenigstens kurze Zeit in der Schule Wohlgemuths gearbeitet habe, aneignen. Ein historisches Zeugnifs dafür liegt nicht vor, und wenn der Verfasser sagt, dafs sich in den gedrehten und ausgebogenen Stellungen, den schmalen Körpern und mageren Formen, in der Art der Bemalung der Schnitzwerke (vergoldete Haare, verschiedene Farben des Futters) die Verwandtschaft Riemenschneiders mit der Sinnesweise jenes fränkischen Meisters zeige, so läfst sich dagegen doch einwenden, dafs die bezeichneten Eigenthümlichkeiten sich bei einer gröfseren Anzahl damaliger Maler und Bildschnitzer in charakteristischer Weise vorfanden; die angedeutete Art der Polychromirung findet sich aber nicht blofs bei zahlreichen Schnitzwerken der letzten Periode der mittelalterlichen Kunst, sondern auch früher überaus häufig.

Weber nennt Riemenschneider einen der productivsten Bildhauer; wie richtig dies ist, zeigt die interessante Notiz, dafs das Zunftbuch der St. Lucasbruderschaft der Maler und Glaser zu Würzburg vom Jahre 1501 allein 12 Lehrlinge des Künstlers angiebt, von denen allerdings einer, Wilhelm von Köln, „bald unredlich abging".

Von Seite 12 bis zum Schlufs der vortrefflichen Arbeit wird uns dann eine Uebersicht der entweder durch Inschriften und archivalische Nachrichten oder durch den klar und bestimmt ausgesprochenen Stil des Künstlers demselben mit Bestimmtheit zuzusprechenden noch vorhandenen Werke gegeben, und zwar nach geographischer Ordnung. Auf seine Forschungen und auf die Vergleichung mit den durch Inschriften oder anderweitig dokumentirten Riemenschneider'schen Arbeiten gestützt, ist der Verfasser denn auch in der Lage, sowohl eine Anzahl bisher als Arbeiten des Meisters angesehener Bildwerke andern Meistern zuzuweisen oder nur als Arbeiten der Schule anzuerkennen, als andererseits zahlreiche bisher nicht bekannte Riemenschneider'sche Werke als solche aufzuzeichnen. Während noch Becker in seiner Schrift über Riemenschneider (Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider, Leipzig 1849) nur 20 Werke des gefeierten Meisters aufzuweisen wufste, bespricht Weber bereits in der ersten Auflage seiner Schrift (1884) deren über 70, und in der jetzt vorliegenden zweiten Auflage ist diese Zahl bereits auf 167 gestiegen.

Es entspricht der Natur der Sache, wenn von diesen der bei weitem gröfste Theil, 85, sich eben in Bayern vorfindet.

Schon im Jahre 1490 finden wir Riemenschneider mit der Ausführung eines bedeutenden Werkes beauftragt, des Hochaltars für Münnerstadt, für den er akkordmäfsig 145 fl. erhielt. Davon sollte er gleich als Abschlagszahlung 30 fl. im Voraus erhalten.

Eines der hervorragendsten bayrischen Werke zeigt, wie angesehen Riemenschneider schon zur Zeit der Anfertigung desselben, 1496, gewesen sein mufs. Es ist

dies das Denkmal des Bischofs von Scherenberg, im Dom zu Würzburg, ein vortreffliches, herrliches Werk, noch ganz in gothischem Styl gehalten. (Es kostete 250 fl.)

Der Vermittlung des Würzburger Bischofs Lorenz v. Bibra, der das Denkmal seines Vorgängers bei Riemenschneider bestellt hatte, dem er sehr gewogen war, wird es wohl zuzuschreiben sein, dafs Riemenschneider im Jahre 1499 vom Bischofe von Bamberg Grofs von Trokau, den ehrenvollen Auftrag erhielt, ein prächtiges Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg zu fertigen. Dieses Werk, erst 1513 fertig gestellt, dürfte wohl als das hervorragendste des Künstlers bezeichnet werden. Schon Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, I. 84) sagt darüber: „Das Ganze gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Werken, welche die deutsche Skulptur in dieser Zeit hervorgebracht hat."

Hervorragende Kunstwerke sind noch die beiden Flügelaltäre in der St. Jakobskirche zu Rothenburg, der Altar mit dem Tode Mariä und der sogen. Blutaltar, von denen der erstere 1495 und der zweite 1500 in Auftrag gegeben wurde.

Diesen beiden Altarwerken schliefst sich würdig an das in der Kirche zu Detwang (bei Rothenburg) befindliche, mit einer herrlichen Mittelgruppe der Kreuzigung.

Alle diese Arbeiten zeugen noch von treuer Bewahrung der überkommenen künstlerischen Tradition. Erst bei dem Grabstein des 1519 verstorbenen Fürstbischofs Lorenz von Bibra, das dem Scherenberg'schen in der ganzen reichen Anlage verwandt ist, sind die architektonischen Formen die einer spielenden Frührenaissance mit der unentbehrlichen Zuthat nackter Engelchen. Dagegen ist das zur selben Zeit entstandene Denkmal des 1516 verstorbenen berühmten Trithemius noch gothisch gehalten, sowie derselbe Charakter auch noch dem ausgezeichneten Hochrelief Riemenschneiders, das in der ehemaligen Klosterkirche zu Maidbrunn sich findet und dem Jahre 1525 angehört, anhaftet. Dagegen wechseln auf dem anmuthigen Schnitzwerk, das Riemenschneider für die Wallfahrtskirche der hl. Jungfrau auf dem Kirchberge bei Volkach 1521 anfertigte, einem schönen Marienstandbild, von musizirenden Engeln umgeben und von einem ovalen Kranze weifser Rosen mit fünf runden Medaillon-Reliefs umschlossen, nackte Engel mit bekleideten ab, wobei es aber keinem Zweifel unterliegt, dafs die letzteren künstlerisch unvergleichlich höher stehen. Riemenschneider gehört eben trotz solcher renaissancistischen Allüren noch ganz und voll der alten Kunst an.

In Baden schreibt Weber mit Bestimmtheit das vortreffliche Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim († 1503) im Chore der Kirche zu Grünsfeld Riemenschneider zu.

Im Museum zu Darmstadt findet sich eine Kreuzigungsgruppe, die zu den besten Werken des Künstlers gehört.

Eine seiner schönsten Madonnenfiguren, früher in einer Stiftskurie zu Würzburg, besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt, und einen interessanten Annaaltar, den Riemenschneider ursprünglich wohl für die Kapelle der hl. Anna in Rothenburg gefertigt hatte, der Dom zu Limburg.

Endlich besitzt auch Württemberg zwei der bedeutendsten Meisterwerke Riemenschneiders, die beiden Flügelaltäre in der sogen. Hergottskirche zu Creglingen (nicht weit von Rothenburg), und in der Kilianskirche zu Heilbronn. (Beide Orte gehörten früher zum Bisthum Würzburg.) Auf der Rückseite der Hauptfigur des erstern Altars, der die Himmelfahrt Mariä darstellt, findet sich die Zahl 1487 eingeschrieben, welches Jahr daher von Weber als das der Entstehung dieses vorzüglichen Werkes angesehen wird. Das mag für das Figurenwerk richtig sein, für den architektonischen, nicht weniger schönen Aufbau trifft dies, wie uns scheint, nicht zu. Die in demselben allenthalben auftretenden gewundenen und ausspringenden Fialen kommen in solcher Entwicklung unseres Wissens erst gegen 1500 vor. Sowie beim Blutaltar in Rothenburg Riemenschneider nur das Figurenwerk übernommen hatte, während ein Rothenburger Meister den Schrein selbst und die Ornamente zu liefern hatte, so kann es auch ganz wohl beim Creglinger Altar der Fall gewesen sein, und es läfst sich darum leicht annehmen, was bei mittelalterlichen Altären ja so häufig vorkommt, dafs das Altarwerk nicht auf einmal angefertigt worden ist, sondern dafs zuerst der Schrein mit seinen Flügeln aufgestellt worden ist und dafs erst 10 oder 15 Jahre später der Aufsatz über dem Schrein angefertigt wurde.

In glänzender Weise wetteifert mit diesem Creglinger Altar der Heilbronner. Beide gehören ohne Zweifel zu den schönsten Schnitzaltären, die wir überhaupt in Deutschland haben. Im Altarschrein zu Heilbronn stehen 5 herrliche Figuren, in der Mitte Maria. Weber sagt darüber: „Diese Figuren sind grofsartig entworfen und mit hoher Meisterschaft durchgeführt." Die auf den Flügeln befindlichen 4 Reliefdarstellungen, Geburt des Herrn, Auferstehung, Ausgiefsung des hl. Geistes und Tod Mariä sind ebenso meisterhaft. Ueber das ganze Werk ist, um nochmals mit Weber zu reden, „eine Schönheit Kraft und Lebensfülle ausgegossen, dafs es zu den Meisterschöpfungen zu rechnen ist, mit denen die nordische Kunst sich würdig der gleichzeitigen italienischen anreihen kann."

Zu unserer Freude berichtigt dadurch Weber selbst in etwa eine Aeufserung in der Einleitung zu seiner Monographie S. 1, wo er sagt: „Was nun die Beschaffenheit der plastischen Werke der deutschen Kunst angeht, so mufs man sagen, dafs der nordischen Kunst in dieser Periode jene Gröfse und Würde der Formen mangelt, welche die italienische sich anzueignen wufste." Wir wollen der letzteren gern manche Vorzüge lassen, aber nach unserer Ueberzeugung kann die nordische Skulptur, wenigstens die religiöse, mit der italienischen sowohl was die Hauptsache, die Grofsartigkeit der Auffassung und den geistigen Gehalt betrifft, als auch bezüglich der Technik durchaus rivalisiren, und wir stehen nicht an, darin der nordischen für diese Zeit sogar den Vorzug zu geben.

Bezüglich der im Kensington-Museum befindlichen Riemenschneider'schen Gruppe, die Weber nach Bode als „Ehepaar" bezeichnet, ist zu bemerken, dafs dieselbe unzweifelhaft zu einer Darstellung der hl. Sippschaft gehörte und als St. Anna und Joachim aufzufassen ist, wie Bode im spätern Texte zu jener Abbildung (Geschichte der Plastik S. 166) auch berichtigt.

Für die hoffentlich bald schon nothwendig werdende 3. Auflage der Weber'schen Monographie über Riemenschneider sprechen wir den dringenden Wunsch aus, dafs die kleinen Holzschnitt-Abbildungen der Riemenschneider'schen Altäre zu Rothenburg und Creglingen durch möglichst grofse Photographien ersetzt werden mögen, sowie ja auch die erste Auflage diese Altäre in photographischer, allerdings sehr kleiner Abbildung gebracht hatte. Hoffentlich wird uns der Herr Verfasser dann auch mit guten Nachbildungen der Riemenschneider'schen Altarwerke zu Bibra, Münnerstadt und namentlich des Hochaltars zu Heilbronn erfreuen, den er als das „schönste Werk des Künstlers und als eines der herrlichsten Werke deutscher Kunst" bezeichnet.

Wir scheiden von der interessanten Arbeit Webers mit dem lebhaften Wunsche, dafs der Herr Verfasser die deutsche Kunstgeschichte noch mit weitern Spezialforschungen ähnlicher Art bereichern möge.

Frankfurt. Geistl. Rath E. F. A. Münzenberger.

Abhandlungen.

Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnifs der Zeit.

(Mit fünf Grundrissen.)



in Blick auf die Kirchengebäude verschiedener Jahrhunderte lehrt, dafs sie in ihrer baulichen Gestaltung ebensowohl das baukünstlerische Vermögen, als auch das Bedürfnifs und die Geschmacksrichtung der jeweiligen Zeit vertreten. Die kirchliche Baukunst machte eben alle die Wandlungen mit, welche sich im Leben der christlichen Welt vollzogen. Hatten schon in den frühesten Tagen, dem Zweck entsprechend, wesentlich verschiedene Anlagen sich festgestellt, sofern dieselben nämlich begränzten Aufgaben (sogen. Denkmal-Kirchen, Tauf- und Grab-Anlagen) oder aber der Feier des öffentlichen Gottesdienstes dienen sollten, so war damit auf's klarste dem Gedanken Ausdruck gegeben, dafs die Gestaltung der christlichen Kirche nicht einer unabänderlichen Regel unterworfen sei, sondern der Bestimmung sich anzuschliefsen habe. Aufser den erwähnten Zweckbeziehungen, an welche sich die beiden grundlegenden Verschiedenheiten der Central- und der Längen-Anlage der christlichen Kirchengebäude anlehnen, haben alle Zeiten dem Bedürfnifs bei dem Kirchenbau in der mannigfachsten Weise Rechnung getragen. Denn nicht aus baukünstlerischen Neigungen, nicht aus Lust an der Veränderung sind die zahlreichen Umgestaltungen abzuleiten, welche thatsächlich vorliegen: das gottesdienstliche Erfordernifs, die Ausgestaltung der kirchlichen Liturgie und die Rücksicht auf die Kirchenbesucher, die Zwecke der Volksandacht und Predigt bestimmten die freie und doch stetige Fortbildung des christlichen Kirchenbaues. Das gemeinsame Leben des Klerus und die Ausbildung des Chorgottesdienstes rief eigenartige Anlagen für Kollegiat- und Kathedral-Kirchen in's Leben; die kirchlichen Orden richteten ihre Kirchen anders ein, je nachdem die Aufgaben der Genossenschaft in erster Linie auf die Pflege des eigenen geistigen Lebens oder auf die Zwecke der Volksandacht und Predigt gerichtet waren: die Kirchen der Benediktiner und Cisterzienser unterscheiden sich danach in ausgesprochener Weise von jenen der Franziskaner, Dominikaner und Jesuiten. Kurz, das Bedürfnifs war zu allen Zeiten für die Raumgestaltung der Kirchen mafgebend und hat für die einzelnen Erfordernisse Vorbilder nach den verschiedenen Richtungen geschaffen: es gibt Kirchen, die besonders für den Chorgottesdienst geeignet sind; daneben finden sich Vorkehrungen für häufige Privatcelebration; es gibt Predigtkirchen, und solche, welche man, wie viele Jesuitenbauten, Schülerkirchen nennen könnte. Und das Plan-Schema für das am häufigsten vorliegende Erfordernifs — für die Pfarrkirche?

Die Antwort darauf ist nicht so einfach. Die Voraussetzungen waren nicht stets die gleichen. Schon die Unterschiede zwischen kleinen und volkreichen Gemeinden veranlafste ganz ungleiche Ausbildung. Befanden sich mehrere Kirchen an demselben Orte, so waren die Rücksichten andere als bei Gemeinden mit einer Kirche. Treten gar Erfordernisse hinzu, wie heute die Beschaffung des Raumes für eine grofse Schaar von Schulkindern, so ist es begreiflich, dafs bei den wechselnden und steigenden Anforderungen der Typus für die katholische Pfarrkirche nicht unbedingt fest ausgestaltet vorliegt; selbst das heutige Erfordernifs in's Auge gefafst, dürfte es nicht so einfach sein, ein Schema aufzustellen, was, wenigstens für unsere deutschen Verhältnisse, auf einen gröfseren Kreis von Fällen anzuwenden wäre. Immerhin verlohnt die Wichtigkeit der Sache der Lösung näher zu treten. Dabei wird es gut sein, gleich den Kreis der Betrachtung einzugrenzen und solche Fälle herauszugreifen, die, nach Lage der Dinge, heute am häufigsten eintreten, wo zugleich die Voraussetzungen annähernd die gleichen sind. Bei dem

raschen Wachsthum unserer Städte möchten Pfarrkirchen für katholische Stadtgemeinden wohl am häufigsten zur Aufgabe stehen: ihnen hauptsächlich sei demnach die folgende Erörterung gewidmet.

Ueberblickt man die grofse Zahl kirchlicher Neubauten, so ist zwar nicht zu verkennen, dafs auf die stilvolle Ausbildung derselben ernste Sorge verwendet ward, so zwar, dafs eine stattliche Reihe durchaus gediegener Leistungen darunter zu verzeichnen ist. Bleiben wir nun bei den Pfarrkirchen, und prüfen wir sie auf die Anordnung und Raumvertheilung, so werden wir alsbald einer auffallenden Unsicherheit in der Behandlung der grundlegenden Fragen begegnen, anderseits gar zweckwidrigen Anordnungen, die aus der äufserlichen Uebertragung architektonischer Schablonen herrühren. Nehmen wir hinzu die Ausschreiben solcher Bauten, wie sie häufig ergehen, so begegnen wir dem gleichen Mangel an klaren, auf die Zweckbeziehung des Gebäudes gerichteten Mafsnahmen. So gilt es für viele als ganz selbstverständlich, dafs eine gröfsere Pfarrkirche nicht anders als dreischiffig dürfe angelegt sein. Starkvortretendes Querschiff erscheint ebenso als nothwendige Bedingnifs. Ist überhaupt im Programm der Raum auf die gegebene Zahl von Kirchenbesuchern ausgesprochen, so glaubt man sich schon gesichert. Dies und noch gar manches beweist aber nur, wie wenig man sich mit dem wirklichen Bedürfnifs vertraut gemacht und die Mittel erwogen hat, welche in dem gegebenen Fall thatsächlich dem Zweck dienen.

Geben wir uns zunächst Rechenschaft, was heute eine Pfarrkirche in städtischen Verhältnissen erfordert.

Im allgemeinen mufs davon abgerathen werden, die Verhältnisse allzu grofs zu greifen: eine Pfarrkirche kann und soll kein Dom sein; wo wirkliche Dome zugleich Pfarrkirchen sind, zeigt sich nur allzu empfindlich der Nachtheil von zu grofsen Raumverhältnissen. Für die meisten Fälle möchte ein freier Innenraum von etwa 1000 □m für annähernd 1200 Menschen genügen. Bei solchen Zahlen- und Raumverhältnissen reicht die Stimme des Predigers aus; der priesterliche Gesang füllt den Raum; die Handlung am Altar ist noch für Fernstehende zu verfolgen: kurz, es steht eine solche Kirche eben im Verhältnifs zu den menschlichen Mitteln. Entfallen auf einen solchen Raum etwa 650 Sitz- und Knie-Plätze, so ist schon einer volkreichen Gemeinde zu genügen.

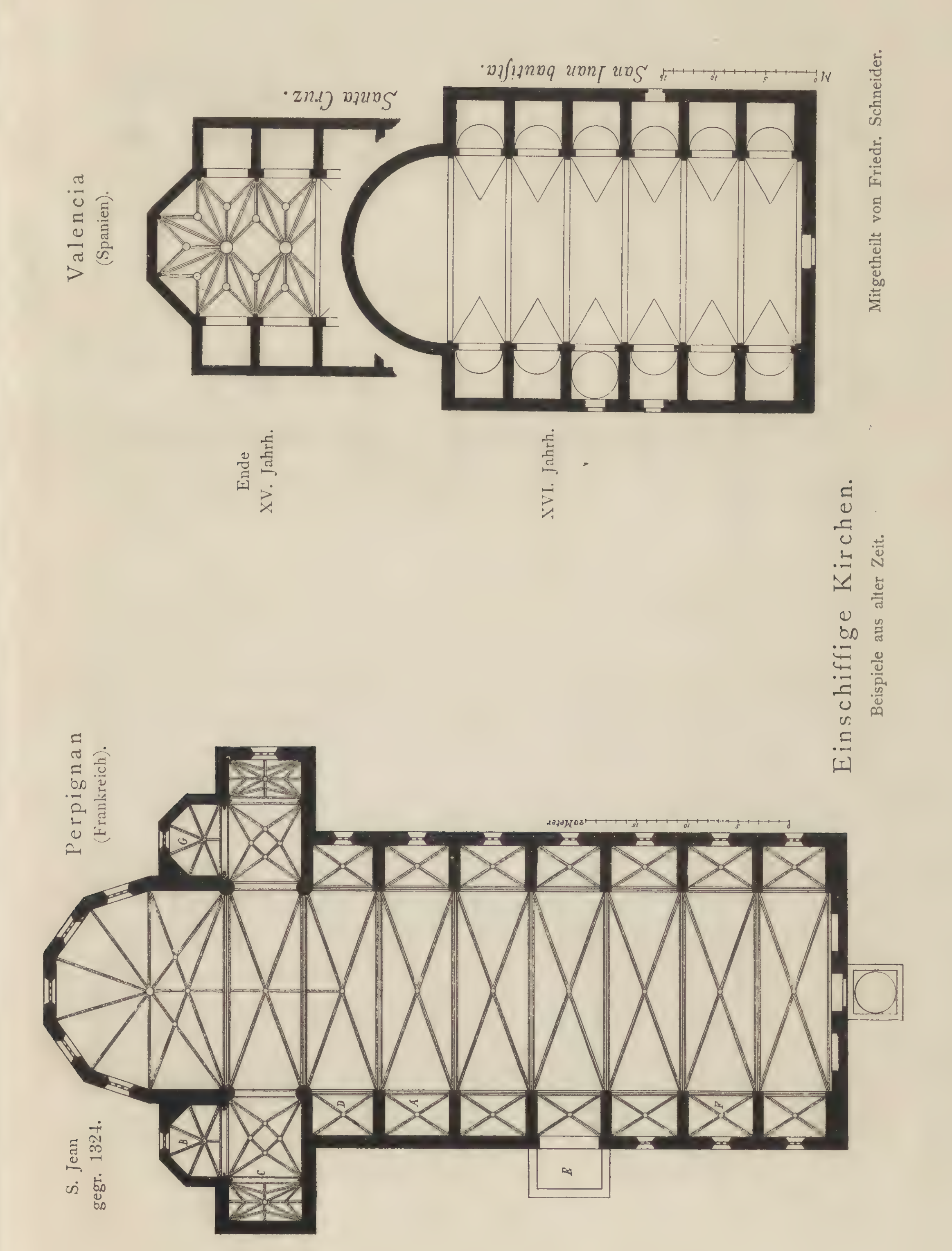
Da die Pfarrkirche die gleichzeitige Betheiligung eines grofsen Theils der Gemeinde, mit Einschlufs der schulpflichtigen Kinder voraussetzt, so mufs der Raum der Kirche so gestaltet sein, dafs die Menge der Besucher gleichzeitig und gleichwerthig darin untergebracht werden könne: die Theilnehmer am Pfarrgottesdienst müssen der heil. Handlung auf dem Altar, wie der Predigt folgen können. Dies ist nicht, oder nur sehr ungenügend der Fall, wenn sie in Seitenräumen vertheilt sind. Wie wenig die absolute Sichtbarkeit der Vorgänge am Altar für die giltige Theilnahme am Gottesdienste an sich entscheidend ist, so ist doch die ungehinderte Beziehung zum Altar aus Gründen der guten Ordnung und zur Erweckung der Andacht gerade in einer Pfarrkirche von Nöthen. Zur wirksamen Theilnahme an der Predigt ist es geradezu gefordert, dafs der Prediger seine Zuhörer und ebenso die Hörer den Prediger sehen.

Aus diesen Gründen ist das Schiff der Kirche als einheitlicher, gleichmäfsig zu übersehender Raum anzuordnen, so dafs die ganze Zahl der am Hauptgottesdienste theilnehmenden Kirchenbesucher, Erwachsene wie Schulkinder, in einem und demselben Raume vereinigt sind.

Es ist darum dem Bedürfnifs nicht genügt, wenn der für Kirchenbesucher geforderte Raum auch auf Seitenschiffe und andere Nebenräume vertheilt wird. In den meisten Fällen sind dies sogen. „todte Räume", die, wenngleich benutzbar, keineswegs den Bedürfnissen der Pfarrgemeinde entsprechen. Wie wenig gerade mit diesem wichtigsten Erfordernifs gerechnet wird, beweist ein Blick auf viele Neubauten und nicht wenige Konkurrenzausschreiben. Man begnügt sich mit einer Raumforderung im allgemeinen und hat schliefslich nicht das, wessen man bedarf; denn nicht jeder Raum innerhalb der Kirchenmauern genügt für die entsprechende Theilnahme am Gottesdienst.

Ich meinerseits erachte darum die oft angewandte Art dreischiffiger Anlagen für Pfarrkirchen als die minder geeignete, ja in vielen Fällen ist diese Raumtheilung durchaus verfehlt, und darum nur mit Einschränkung zuzulassen.

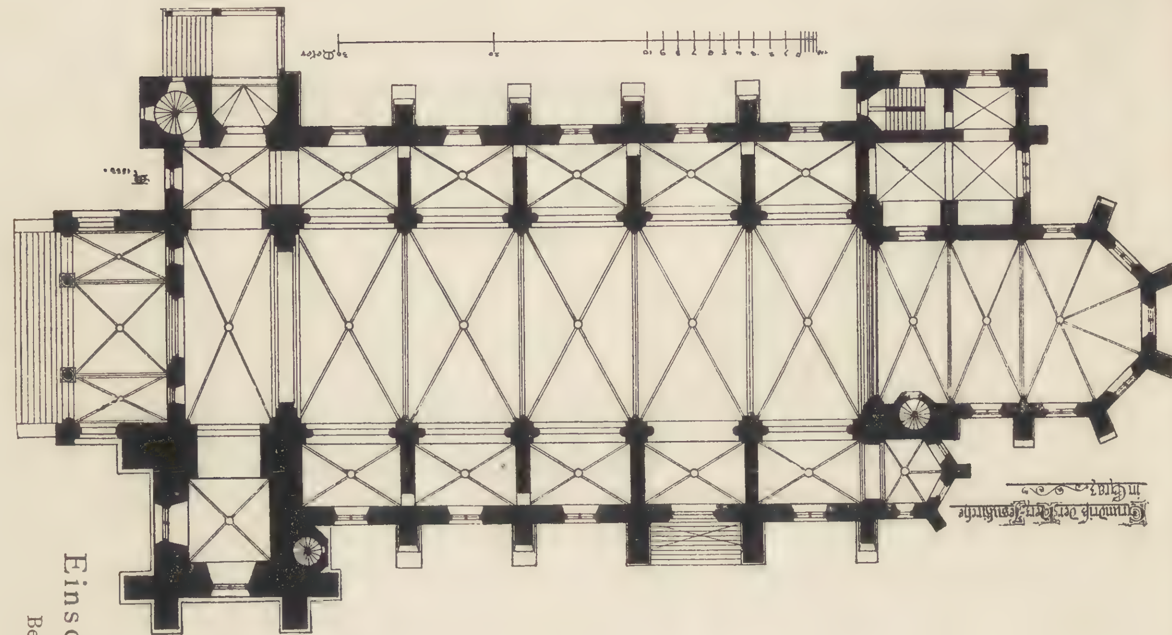
In dieser Anschauung glaube ich das Urtheil und die Wünsche des gröfsten Theils

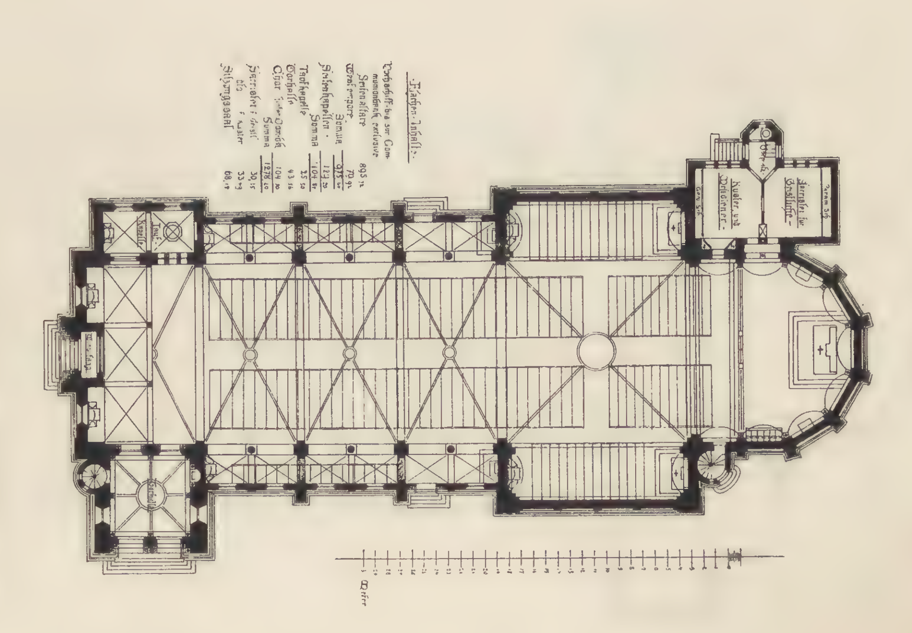


Einschiffige Kirchen.

Beispiele aus alter Zeit.

Mitgetheilt von Friedr. Schneider.





Einschiffige Kirchen.

Beispiele aus der Neuzeit.

Mitgetheilt von Friedr. Schneider.

unserer Seelsorgsgeistlichen für mich zu haben. Mag die Berechtigung dreischiffiger Anlagen unter historischem Gesichtspunkte immerhin vertreten werden, so stelle ich einfach die Forderung entgegen, dafs der Bau in erster Linie dem Bedürfnifs zu dienen und ihm nicht Hindernisse zu schaffen habe. Unsere Zeit macht in Hinsicht des pfarrlichen Gottesdienstes ganz andere Ansprüche, wie die Zeiten des Mittelalters. In der Geschlossenheit unseres Pfarrgottesdienstes liegt ein hohes Gut, das mit allen Mitteln zu erhalten ist. Stellt schon die grofse Seelenzahl der erwachsenen Gemeindeglieder bedeutende Anforderungen an den Raum der Kirche, so werden dieselben noch gesteigert durch die grofse Zahl der schul- und kirchenpflichtigen Kinder. Keine der vorausgegangenen Zeiten hatte Kinder von dieser Zahl in geschlossener Masse unterzubringen. Die Verhältnisse lagen eben anders; heute zwingen sie uns, mit durchschnittlich viel gröfseren Zahlen für unsere Pfarrkirchen zu rechnen.

Man wende nicht ein, dafs damit die herkömmliche Anlage unserer Kirchen umgestofsen und der Architektur ein beengender Zwang auferlegt werde. Abgesehen davon, dafs die letzten Jahrhunderte eine Menge derartiger Kirchen uns überliefert haben, die nur auf Grund des Bedürfnisses so und nicht anders entstanden sind, bietet das Mittelalter gerade aus Zeiten und Gegenden, wo mit grofser Volkszahl zu rechnen war, eine Fülle von Beispielen, die den Beweis liefern, wie sehr man es allzeit verstanden hat, dem Bedürfnifs entgegen zu kommen und Lösungen von vollendet künstlerischer und zugleich zweckdienlicher Art zu schaffen.

Die einschiffige Anlage will mir darum für die Pfarrkirche am geeignetsten erscheinen. Die frühgothische wie die hochgothische Zeit haben, namentlich im westlichen und mittägigen Theil von Frankreich[1]) und in den volkreichen Städten von Spanien[2]), eine Reihe der herrlichsten Kirchenbauten aufzuweisen, welche nicht genug als Vorbilder dieser Art empfohlen werden können. Man ist dabei nicht auf die einfache Halle beschränkt; unter Umständen ist auch eine Anlage zulässig, wo der weite Mittelraum von schmalen Seitengängen begleitet ist. Die vorzüglichste Lösung dürfte aber in einer Halle gefunden werden, an deren Seiten innerhalb der hereingezogenen Streben Kapellen angelegt sind. Damit ist der Privatandacht ihr Recht gewahrt: die Kirche erhält neben ihrem weiten Mittelraum ansprechende Gebetswinkel, die zur Pflege besonderer Andacht sich vortrefflich eignen. Wie vieler Kirchen alter Zeit erinnere ich mich, wo gerade der Gegensatz zwischen dem imposanten Hauptschiff und den stillen Andachtsstätten zu Seiten so stimmungsvoll wirkt. Keine Stilrichtung findet an einer solchen Anlage ein Hindernifs. Die Bauten alter Zeit enthalten die deutlichsten Fingerzeige, wie Fälle derart zu lösen sind.[3]) (Vgl. Abb. S. 157/158.) Schreckte man doch nicht davor zurück, dem Schiffraum z. B. in Albi die gewaltige Spannweite von 25 m zu geben. Wir dürfen uns mit viel weniger begnügen und haben dabei tektonische Hilfsmittel zur Verfügung, wie sie die Alten nicht hatten. Weder archäologische, noch bautechnische oder ästhetische Gründe können daher den von mir gemachten Vorschlag entkräften. Bezüglich der ästhetischen Seite der Frage sei übrigens noch ein Wort angebracht. Viele unserer neuen Kirchenbauten wirken von aufsen in der Masse und in der Silhouette ganz gut: manches Stadtbild hat durch kirchliche Neubauten schon erheblich gewonnen. Tritt man in die Kirche ein, so harrt unserer zumeist eine Enttäuschung: die Raumwirkung ist klein; die Verhältnisse sind unbefriedigend; die Formengebung ist ängstlich, und der Gesammteindruck modern, unbefriedigend. Woher kommt

---

[1]) Vgl. Dehio u. v. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, 1887. Kap. 6, S. 321—31, wo zum erstenmal dieser so wichtigen Anordnung gebührend Rechnung getragen wird.

[2]) Vgl. G. E. Street, Gothic Achitecture in Spain, 2. ed. 1868. Dazu die „Reise-Mittheilungen aus Spanien" von J. Graus im Grazer „Kirchenschmuck" 1887 u. 1888.

[3]) Zum Beleg gebe ich hier zwei Beispiele aus älterer Zeit, wovon das eine, Perpignan, der Hochgothik, Santa Cruz zu Valencia, der Spätgothik, San Juan ebendas. der Zeit des XVI. Jahrhunderts angehört. Die Verlagshandlung „Styria" in Graz hat die bezüglichen Grundrifs-Abbildungen aus dem „Kirchenschmuck" mit dankenswerther Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt. Daneben theile ich zwei Beispiele der Neuzeit mit: die von Hauberisser 1880 begonnene gothische Herz-Jesukirche in Graz (Steiermark), von der wir den Grundrifs gleichfalls der Güte des genannten Verlages verdanken, und einen von Ludwig Becker in Mainz kürzlich gefertigten Entwurf in den Formen rheinischer Uebergangsarchitektur.

dies? Nicht von der Neuheit der ganzen Erscheinung: keineswegs; wohl aber von der ungenügenden Gestaltung des Raumes. Es fehlt durchweg ein Zug der Gröfse: man untertheilt einen Raum mit Stützen, die im Interesse einer grofsen Innenwirkung besser weggeblieben wären; Glieder und Ornamente werden entsprechend klein, oder, richtiger gesagt, schwächlich, und der unbefriedigende Eindruck ist unvermeidlich. Hält man den Raum zusammen, so ist man von selbst auf dem Weg, die Gröfse der Wirkung zu wahren; kleine Nebenräume geben dann malerische Abwechselung, günstige Schattenwirkung und den geeigneten Mafsstab zur Beurtheilung des Hauptraumes. Die moderne Kirchenbaukunst kann darum nur gut thun, das bezeichnete Motiv aufzugreifen und es eingehend zu verarbeiten. Des Erfolges möchte ich nach allen Beziehungen sicher sein.

Mainz. Friedrich Schneider.

Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen.

I.



In jedem auch nur etwas architektonisch gegliederten Bau bringen Licht und Schatten vielfache Farbentöne hervor, wodurch die verschiedenen Theile der Anlage an Bedeutung gewinnen oder verlieren. Stark hervortretende Gesimse oder profilirte Pfeilermassen verdanken ihre ästhetische Wirkung dem Wechsel von grösserer und geringerer Helligkeit. Durch Licht und Schatten helfen sie dem Auge, die Höhe, Länge und Breite eines Raumes zu schätzen, und die einzelnen Bautheile in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung leicht zu erkennen.

Der erste Zweck bei Ausmalung einer Kirche muss daher immer darauf hinzielen, die Architektur derselben klarer hervortreten zu lassen. Ueberall, wo diese Hauptaufgabe nicht streng, mit bewufster Absichtlichkeit festgehalten wird, giebt es Disharmonien zwischen dem Bau und der ihm gleichsam als Kleid dienenden Farbe.

Das zweite Hauptgesetz bei Ausmalung einer Kirche mufs verlangen, dafs helle Stellen lichtere Farben, schattige hingegen dunkelere Töne erhalten.

An dritter Stelle dürften wohl die Regeln der alten Herolde auch hier als mafsgebend anzusehen sein. Sie verlangten bei Ausmalung der Wappen, dafs für gewöhnlich vier Farben herrschen sollten, die sie in zwei Gruppen trennten. Auf die eine Seite stellten sie die Metalle: Gold oder Silber, wofür Gelb und Weifs eintreten konnten, auf die andere: Roth und Blau, welche als eigentliche „Farben" galten. In einen roth oder blau grundirten Schild setzten sie demnach einen goldenen oder silbernen Löwen, dagegen auf einen goldenen oder silbernen Grund eine blaue oder rothe Figur. So viel als möglich, mufsten Metall und Hauptfarben abwechseln. Als Farben zweiten Ranges, die seltener Anwendung fanden, verwandten sie Schwarz, Grün, Violett und Braun.

Weil der Meister, dem die Ausmalung einer Kirche übertragen ist, sich entweder darauf beschränkt, nur verschiedene Farben und Teppichmuster anzubringen, oder, weitergehend, auch Bilder zu malen unternimmt, ergeben sich zwei Systeme, ein einfacheres, dekoratives und ein reicheres, figurales.

I. Dekorative Ausmalung.

In den meisten Kirchen tritt der erste obengenannte Zweck, die architektonischen Glieder heranwachsen zu lassen, schon in die Erscheinung durch den Farbengegensatz, welcher sich aus dem Baumaterial ergiebt. Die tragenden Glieder, also die Pfeiler, Säulen, Pfosten und Gurten, sowie die Bogen, Fenstereinfassungen und Gesimse sind häufig aus bessern und sorgfältiger bearbeiteten Hausteinen hergestellt als die zwischen ihnen aufgeschichteten oder aufgemauerten Flächen und Gewölbekappen. Das Material gibt also schon an sich einen Farbengegensatz, der um so stärker wird, wenn nur die eigentlichen Mauerflächen und Gewölbe verputzt sind.

Im Xantener Victors-Dome stützte die alte Bemalung der gothischen Theile sich hauptsächlich auf den Unterschied des verwendeten Materials. Die Pfeiler, Pfosten und Gesimse sammt den Gewölberippen hatte man aus gutem Haustein gemeifselt, während die Füllungsmauern im Innern aus Tuff oder Ziegel bestanden. Alle tragenden Glieder, die Pfeiler, Fensterpfosten und Bogen erhielten eine dunkelgraue, aus Umbra

mit Weifs gemischte Farbe. In den Gesimsen und Kapitälen trug ein schwarzblauer Grund das vergoldete Blattwerk. Er umsäumte auch die Schlufssteine, welche bunte Figuren enthielten oder mit vergoldetem Laubwerk geziert waren. Gewölbekappen und Wände blieben weifs getüncht. Nur auf einzelnen Flächen hat man unbedeutende Spuren von Wandmalereien entdeckt, welche die Stelle von Erinnerungssteinen oder Votivbildern vertraten. Als es sich um einen neuen Anstrich handelte, wurde vorgeschlagen, hellere graue Töne an die Stelle der alten, angeblich zu dunkelen zu setzen, statt des schwarzblauen Hintergrundes dem Blattwerk einen solchen von hellrother Farbe zu geben, und ähnliche vorgebliche Verbesserungen zu unternehmen. Zur Probe sind in der That einzelne Säulen und Gesimse nach der gewünschten neuen Art angestrichen worden. Alle einigten sich aber bald dahin, dafs der kräftige alte Ton die wesentlichen Bautheile am schönsten aus und neben den weifsen Wandflächen hervorwachsen lasse. Heute ist das Innere mit den einfachsten Mitteln, aber im engsten Anschlufs an das Alte in gelungener Weise würdig hergestellt.

Die um das Jahr 1532 dekorirte Sakristei der vorgenannten Victorskirche zeigt, wie das eben beschriebene System zu reicherer Wirkung entwickelt werden kann. Ihre Gewölberippen sind in demselben grauen Ton gehalten, der auch in der Kirche für die Hauptglieder in Anwendung kam. Sie schneiden sich in buntbemalten Schlufssteinen und enden auf der Mauer in einem aufgemalten Viereck, das einen grofsen Haustein nachahmt, aus dem die Rippen sich herauslösen. Aus den Ecken der Gewölbekappen steigt Rankwerk mit Blumen auf.[1])

Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn macht die um 1450 ausgemalte Kapelle des Herzogs von Burgund in Antwerpen. Die Seitenflächen, womit ihre bunten Rippen aus den Kappen hervortreten, erhielten rothe Farbe, dann folgt eine dunkelblaue Kehle und ein vergoldeter Birnstab. Aehnlich sind die Schlufssteine behandelt. Gewölbe und Wandflächen tragen auf weifsem Grund feines goldenes Rankenwerk, worin einige bunte Wappen hängen. Ein bis auf Manneshöhe reichender, in bunten Farben gemalter Teppich versieht die Stelle eines kräftigen Sockels.[2])

Das glänzendste Beispiel rein dekorativer Polychromie findet sich in der Pariser Sainte Chapelle, jenem Juwel der französischen Gothik. Ueber ihre blauen Gewölbekappen sind goldene Sterne gestreut; in den Gurten und Rippen sind die Stäbe golden, die schrägen Flächen roth, die Hohlkehlen blau. Alle Wandflächen hat der Baumeister in grofse Fenster verwandelt, in deren Verglasung Blau vorherrscht. Pfosten und Mafswerk hat man mit violettem Caput mortuum, den äussersten Fensterstab grün angestrichen, beide Farben aber mit Gold gemustert. Von den drei verbundenen Diensten, welche je zwei Fenster scheiden und bis zum Gewölbe aufsteigen, haben die beiden äufsern einen goldenen Grund, während der mittlere entweder roth oder blau grundirt und reich ornamentirt ist. Unter den Fenstern ziehen sich zierliche Blendarkaden hin, deren vergoldete Säulchen und Bogen oben blaue Flächen umsäumen, tiefer nach unten dagegen ein roth, violett, gelb und grün zusammengesetztes Teppichmuster einschliefsen. Die Flächen und die tragenden Glieder sind also hier so voneinander geschieden, dafs erstere durchgängig blau, letztere golden und roth gefärbt erscheinen.

Die Maler unterscheiden warme und kalte Farben. Zu den warmen rechnen sie: Roth, Orange, Gelb, zu den kalten dagegen: Blau. Grün gehört, jenachdem Gelb oder Blau, — Violett, jenachdem Roth oder Blau vorwiegt, zu den warmen oder kalten Tönen. Grün und Violett haben die Aufgabe, zwischen den Hauptfarben als vermittelnde und beruhigende Uebergänge bescheiden sich einzuordnen.

Diese Farben sind nun in der Sainte Chapelle so vertheilt, dafs in den Flächen die kalten, in den tragenden Gliedern die warmen vorherrschen. Ueberdies stehen in den warmen Farben Roth und Gold sich fast immer so gegenüber, dafs sie abwechseln, wie die alten Heraldiker es verlangten. Das Gold wird auch bei Blau und Grün als Trennungsglied und innere Zierfarbe verwandt.

In Deutschland besafs man ein sehr lehrreiches, freilich viel einfacheres Beispiel solcher

[1]) Nähere Nachrichten in Beissel „Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Victor zu Xanten" S. 105.

[2]) Die grofse Publikation „Notice sur la chapelle de Bourgogne à Anvers" bietet trotz ihrer reich ausgeführten Farbentafeln keine befriedigende Anschauung von dem wirklichen Aussehen der Kapelle.

Ausmalung in der Abteikirche zu Werden. Es ist von Werth, darauf hinzuweisen, weil dort die kalte Farbe Blau, mit Gold vereint, die Dienste und Rippen bandartig umkleidete, demnach dem bei Besprechung der Sainte Chapelle Gesagten entgegenzustehen scheint, dafs nämlich die warme Farbenstimmung den tragenden Gliedern eigenthümlich sei und dafs bei diesen Blau nur vereinzelt zur Lockerung der warmen Masse verwandt werde.

Lohde beschreibt[1]) die Ausmalung also: „Die Dienste waren blau und von goldenen Bändern spiralisch umwickelt bemalt, ihre Kapitelle zeigten vergoldete Blätter auf rothem Grunde, die Gewölberippen waren wie die Dienste blau mit goldenen Bändern umwickelt oder mit goldenen Sternen besäet gemalt. An den Simswerken erschienen die Farben Roth, Blau und Gold, die Leibungen der Triforien-Bögen zeigten gelbe Rankenverzierungen mit abwechselnd grünen und rothen Blättern, und in der Vierung war über den Pendentifs der Kuppel ein Fries gemalt, der grün und violett gemaltes Palmetten - ähnliches Laubwerk auf rothem Grunde zeigt."

Wände und Gewölbekappen waren gelblich weifs getüncht, in drei Nischen und in den vier Pendentifs der Kuppel hatte man auf blauem Grund sieben Heiligenbilder gemalt. Ob und in wie weit bunte Fenster ein Gleichgewicht herstellten, ist leider nicht mehr zu ermitteln.

Es ist bei Beurtheilung dieser Werdener Polychromie darauf zu achten, dafs die blauen und gelben (goldenen) Bänder (wie die in St. Gereon zu Köln bis vor Kurzem vollständig und in St. Aposteln dort ganz spärlich erhaltenen) erst am Schlusse des XVII. Jahrh. entstanden sind als eine Eigenthümlichkeit gerade dieser Zeit. Nur die anderen Dekorationsspuren zu Werden gehörten einer viel früheren Zeit (wohl dem Ausgang des XIII. Jahrh.) an. Weiterhin ist nicht zu übersehen, dafs es sich bei jeder Dekoration um den Gegensatz der architektonischen Glieder zur Fläche handelt. Gold und Blau wirkte also in der Werdener Kirche dunkel zum Weifs, die bandartig gold und blau umwundene Säule hob sich also nach Absicht des Malers farbig dunkel ab von der hellen Wand.

[1]) Die Abteikirche zu Werden, Abdruck aus der „Zeitschrift für Bauwesen". Berlin 1857, Korn. S. 6 und Tafel 1.

Bei Restaurationen oder bei Ausmalung neuer Kirchen dürfte besonders in Fällen, wo geringere Mittel zur Verfügung stehen, nicht jene vielgestaltete, darum schwer nachzuahmende Polychromie der Sainte Chapelle, sondern die des Limburger Domes als Muster aufzustellen sein.

Der vielgliedrige Aufbau seiner Mittelschiffwände zerfällt in vier Regionen. In der untern trennen wuchtige Pfeiler die seitlichen Schiffe von dem Mittelraum. In jeder Travee stehen auf den beiden grofsen untersten schweren Bogen zwei Paare leichterer Bogen, wodurch die Empore mit dem Mittelschiff verbunden wird. Durch die dritte Region läuft eine Gallerie, die in jeder Travee 2.4 Bogen hat. In der obersten Reihe, neben den Gewölben, ist die Wand durch je zwei lange Fenster durchbrochen. Je drei lange Halbsäulen stehen vor jedem Pfeiler und verbinden die Gewölbe mit dem Kirchenboden.

In der Polychromie sind nun diese Halbsäulen in einfacher grauer Steinfarbe gehalten; ihre Pfeilermassen haben auf grauem Grund rothbraune Fugenschnitte. Die Mauerflächen sind meist röthlich-weifs, also etwas heller als die Pfeiler. Sowohl die Säulen in der Empore der zweiten Region als diejenigen der noch höher stehenden Gallerie, sowie manche Säulen neben den Oberfenstern sind aus schwarzem Stein. Die Bogen erhielten durch einfassende Musterung oder kräftigere Farbe mehr Bedeutung. Oft sind sie oder ihre Muster durch Streifen umsäumt, die rothen, oder gelben und rothen Anstrich bekamen. Die drei Horizontalgesimse, welche die vier Regionen des Aufbaues trennen, sind in ihrem untern Theile roth, im mittlern gelb, im obern blau; doch herrscht Gelb vor, weil die neben ihr liegende rothe und blaue Farbe wenig sichtbare Fläche behält und fast nur als Einfassung auftritt. Zwischen den grünlich - weifsen Gewölbekappen gehen meist bunt bemalte Gurten, Rippen und Schlufssteine hindurch. Einige Quergurten blieben freilich grau, wie die Dienste, die meisten haben rothe und gelbe, oder gelbe, graublaue, rothe und gelbe Streifen. Zwischen diesen Farbstreifen laufen dünne weifse Trennungsstriche. Eine mehr in's Einzelne gehende Beschreibung würde schwer verständlich und ermüdend sein.

Versuchen wir den Gesammteindruck zu schildern. Das Auge findet in der untersten

Region auf schweren Baugliedern einfache Farben, nämlich eine graue Einfassung der hellen, röthlichen Mauerfläche. In der zweiten Region, wo die Emporen sich öffnen, ist die Einfachheit des Unterbaues durch reiche Gliederung der Säulen und Bogen gebrochen. Vergoldete Kapitäle tragen reich bemalte Bogen und Rundstäbe. Zwischen letztern und dem bunten Gesimse sind in den Bogenzwickeln einfache Malereien auf blauem Grund angebracht. Die Farben Schwarz, Roth, Gelb, Blau herrschen. Der Reichthum dieser zweiten Region klingt in der dritten Region, in dem Triforium, aus, dessen reiche architektonische Gliederung durch die Farbengebung hervorgehoben ist. Ein starker Blätterfries schliefst unter den Oberfenstern den aus der zweiten und dritten Region bestehenden, reichen mittlern Theil ab. Höher, in der vierten Region, um die Oberfenster und in den Gewölben, ist alles wiederum einfacher. Nur die Fenstereinfassungen, Gurten, Rippen und Schlufssteine treten durch Bemalung hervor. Die reichere zweite und dritte Region ist von den einfachern, der untern und obern, gleichsam eingefafst. So erscheint das Ganze wie ein dreitheiliges Band, dessen schönere Mitte durch anspruchslosere Umrandung doppelt wirksam wird.

Man mufs die ausgiebige Bemalung der neuen Marienkirche zu Sittard bei Maastricht, worin die Motive des Limburger Domes nicht ohne Glück nachgeahmt sind, genau studieren, um zu erkennen, wie viel Beschränkung und weise Sparsamkeit nöthig ist, damit das Gesammtbild nicht zu bunt, und der Eindruck nicht zu unruhig werde.

Fafst man das Gesagte zusammen, um eine methodische Stufenleiter der dekorativen Ausmalungsarten aufzustellen, so erhält man folgende Behandlungsweisen:

1. Zwei Töne einer Farbe sind so über das ganze Innere vertheilt, dafs die tragenden Glieder kräftiger aus den Mauerflächen hervortreten.

2. Die Mauerflächen erhalten durch einfache Striche die Gestalt sorgfältig geschichteter Hausteine; in den Kapitälen wird das Blattwerk vergoldet und durch rothen oder dunkeln Grund gehoben.

3. Die Gesimse, Säulen, Rippen, Bogen und Fensterumrahmungen werden bunt. Die Kappen und Mauerflächen bleiben einfach.

4. Die Gewölbekappen erhalten einfaches Rankenwerk. Dasselbe kann auch auf die Mauerflächen vertheilt werden. Unten bildet ein kräftiges Teppichmuster den Sockel. Der einfache Anstrich herrscht vor.

In allen diesen vier Fällen wird als Ziel festgehalten, die konstruktiven Glieder sollen dunkel zur hellen Fläche stehen, so dafs bei reicherer Ornamentation die Verzierung doch der Grundfarbe den meisten Raum läfst. Durch die farbige Wirkung des Ornamentes soll der Kontrast der Grundtöne, welche die Architektur in Rahmen und Füllung, in konstruktive Glieder und zwischengespannte Flächen scheidet, nicht aufgehoben werden. Wie hell und dunkel der eine, so ist kalt und warm der andere malerische Kontrast.

Die richtige Verwendung dieser Kontraste ist die Grundbedingung jeder Wirkung; alle anderen malerischen Mittel sind ihnen unterzuordnen. Bei reicherer Dekoration ist der Gegensatz von warmen Grundfarben für die konstruktiven Glieder einerseits und des kalten Blau für die zwischengespannten Flächen andererseits die vorherrschende Regel.

5. Bei der reichsten dekorativen Ansmalung werden alle Flächen und Glieder bunt bemalt und mit Mustern mehr oder weniger verziert. Kalte Farben (besonders Blau) geben den Grundton für die Flächen; warme Farben, vor allem Roth und Gelb, heben die Bauglieder heraus. Gold vermittelt zwischen beiden und zieht sich gleich den Schlingpflanzen überall hin, indem es die Grundtöne mildert und bereichert, ohne deren gliedernde und trennende Bedeutung aufzuheben.

In dieser fünffachen Art kann sich der einfache Dekorationsmaler versuchen. Wie die Figurenmalerei eingreift, in wie weit sie die bis jetzt geschilderte Ausmalung beeinflufst, wird in einem folgenden Artikel darzuthun sein.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.
Kevelaer. Friedr. Stummel, Maler.

Martin Schongauer.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

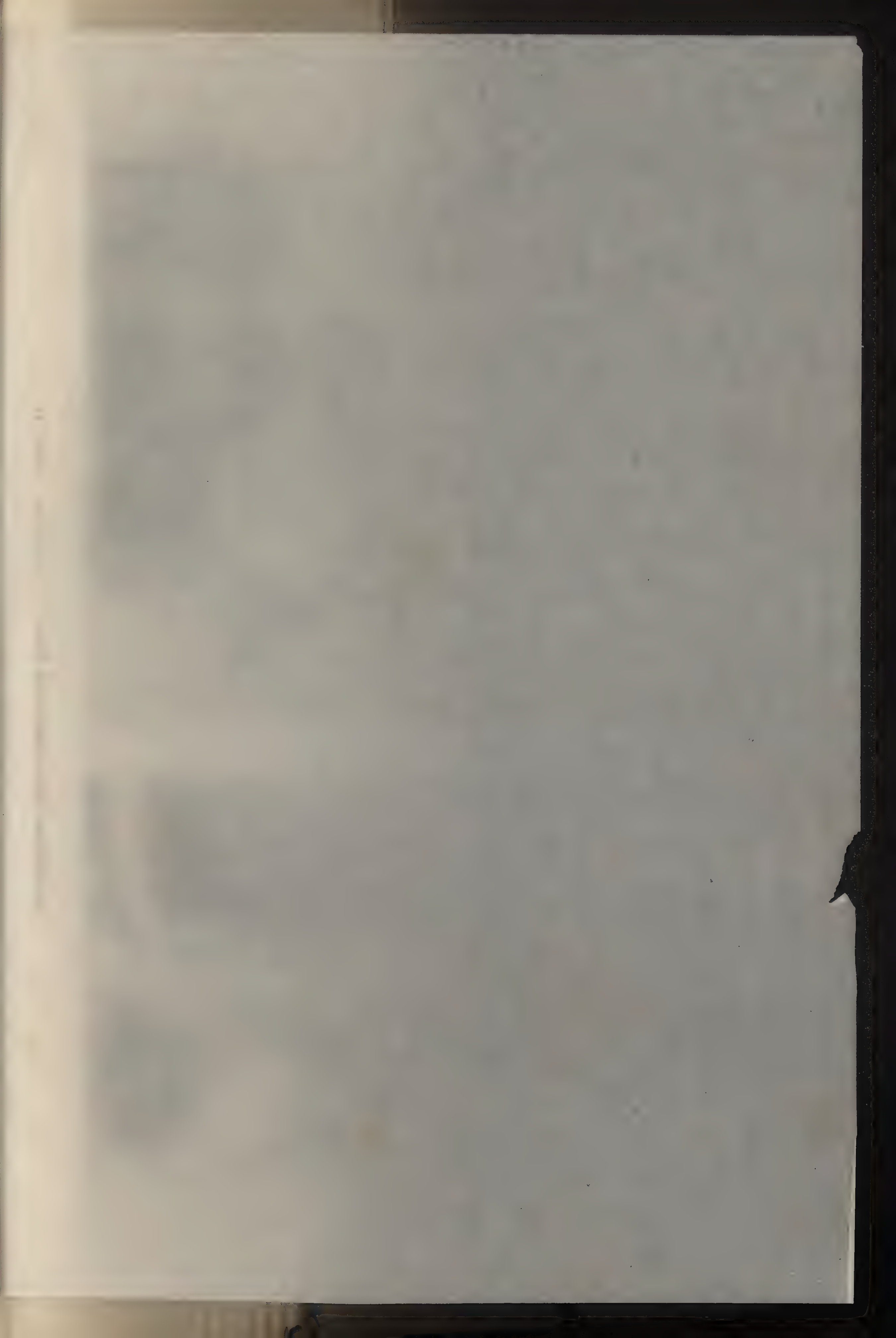


lle neueren Schriftsteller stimmen darin überein, dafs Martin Schongauer der hervorragendste deutsche Künstler des XV. Jahrhunderts auf dem Gebiet der zeichnenden Künste gewesen ist. Als solcher wurde er schon zu seinen Lebzeiten und im Anfang des XVI. Jahrhunderts betrachtet, wie aus den Berichten der Sachverständigen und aus der häufigen Nachbildung namentlich seiner Kupferstiche in dem letzten Viertel des XV. und dem ersten des XVI. Jahrhunderts durch die hervorragendsten Künstler unzweideutig hervorgeht. Wir wissen sogar aus dem Berichte von Vasari, dafs M. Angelo sich veranlafst fand, den grofsen Kupferstich Schongauers mit dem heil. Antonius in Farbe zu setzen, welches Gemälde sich noch jetzt in der Privatsammlung zu Paris beim Baron Triqueti erhalten hat.

Allem Anscheine nach war der Ruf des M. S. im XVII. und XVIII. Jahrhundert nicht gewachsen, und es blieb unserer Zeit und strengerer Kritik vorbehalten, in M. S. einen deutschen Meister ersten Ranges zu verehren, dessen nachgelassene Kunstwerke eine stets wachsende Verehrung in allen Kulturstaaten gefunden. Es ist deshalb motivirt, wenn unsere Zeitschrift eine Skizze des Lebens und der Kunstleistungen dieses hervorragenden Meisters vorlegt.

In Betreff der Herkunft Martin Schongauers, kurzweg Martin Schön, auch hübscher Martin, sowie il buon Martino in den Werken früherer Schriftsteller so benannt wegen seiner schönen Kunstprodukte, wissen wir, dafs sein Vater aus einer angesehenen Familie in Augsburg stammend, sich in Colmar niederliefs, und dort 1445 das Bürgerrecht erwarb. Aus diesem Datum hat man den Schlufs gezogen, dafs M. S. nicht früher als 1446 geboren sein könne, da in Archiven von Colmar wohl von der Erwerbung des Bürgerrechts seitens des Vaters, nicht aber des Sohnes Erwähnung geschieht. Dieser Schlufs erscheint mir nicht berechtigt, denn mit der Erwerbung des Bürgerrechts seitens des Vaters ging dasselbe doch wohl ohne Zweifel auf seine minorennen Kinder über. Man ist deshalb wohl befugt mit Harzem (in seinem Artikel über Zeitblom in Naumann's Archiv 1860) das Jahr 1440 als Geburtsjahr von M. S. anzunehmen. Mit dieser Annahme schwinden denn auch die Bedenken, die man gegen die Aussage L. Lombards erhoben hat, der 1564 an Vasari schreibt, dass M. S. Schüler des damals in Brüssel lebenden Rogier van der Weyden gewesen sei. Nun ist es wahrscheinlich, dafs M. S. zuerst Schüler des Malers Caspar Isemann gewesen, der seit 1436 Bürger in Colmar war. Als er etwa 19 Jahre alt war, ging er auf die Wanderschaft nach Brüssel zu Rogier van der Weyden, dessen Behandlungs- und Anschauungsweise in mehreren seiner Werke unzweideutig zu erkennen ist, u. A. namentlich in der Madonna der St. Martinskirche zu Colmar, und in dem Kupferstich mit der Grablegung (Bartsch 18). Auf der Reise nach Brüssel oder auf der Rückkehr von dort scheint er auch Köln berührt zu haben, wo er die Gemälde der Meister Wilhelm und Stephan kennen lernte. Von der Reise zurückgekehrt gründete er in seiner Vaterstadt Colmar eine Maler- und Stecherwerkstätte, die zahlreich besucht wurde, was ihn aber nicht hinderte, in benachbarten Städten für Kirchen zu arbeiten. So erklärt es sich, dafs er in Breisach im Elsafs starb am 2. Februar 1491.

Wenn wir nun nach seinen Gemälden fragen, so ist die Anzahl derselben gegenwärtig sehr klein, obschon wir wissen, dafs er während seines ganzen Lebenslaufs mit Malen beschäftigt war; denn sein Landsmann und Zeitgenosse Wimpheling schreibt im Jahre 1505, dafs M. S.'s Gemälde (depictae tabulae) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Ländern der Welt verkauft wurden. Jetzt können wir kaum ein Dutzend Tafelbilder als unzweifelhaft von ihm gemalt anführen, und nur ein einziges, die Madonna im Rosenhag der Kirche St. Martin in Colmar ist urkundlich beglaubigt. In Wien, Paris und München sind einzelne Bilder von ihm, so wie im Museum von Colmar mehrere, die auf Echtheit Anspruch machen können. In der Londoner National - Galerie wird ihm der „Tod Mariens" zugeschrieben. Dieses Bild stammt aus der Sammlung Beaucousin in Paris. Nach meiner Meinung ist es eine nicht bedeutende Kopie nach dem Kupferstiche Bartsch 33 mit einigen Variationen, und ist von späterem Datum. Janitschek in einer vortrefflichen Abhandlung über Martin Schön in Dohme's Geschichte der deutschen Kunst hält die Grablegung im Museum zu Colmar für echt, ich dagegen für eine Arbeit



Martin Schongauer.

Mit Lichtdruck (Tafel IX).

man gegen die Aussage L. Lombards erhoben hat
der 1564 an Vasari schreibt, dass M. S. Schüler

Weyden gewesen sei. Nun ist es wahrscheinlich,

Als er etwa 19 Jahre alt war, ging er

seiner Werke un-
ist, u. A. namentlich
kirche zu Colmar,
mit der Grablegung
nach Brüssel oder
scheint er auch
die Gemälde der
kennen lernte.
te er in seiner
Stecherwerk-
was ihn aber
en für Kirchen
er in Breisach
91.
mälden fragen,

ährend seines

osse Wimphe-
lafs M. S.'s
lien, Spanien,
Ländern der
es wir kaum
felhaft von
einziges, die
St. Martin
In Wien,
Bilder von
ur mehrere,

d ihm der
Bild stammt
aris. Nach
bedeutende

rem Datum.
Abhandlung



MARTIN SCHONGAUER: Die Verkündigung.



MARTIN SCHONGAUER: Die Krönung der hl. Jungfrau.



nach dem Kupferstiche M. S.'s Bartsch 18, denn die Komposition und die Ausführung sind viel geringer wie der Kupferstich.

Wir müssen also fragen: Wo sind die vielen Gemälde Schongauers geblieben? Ohne Zweifel war der gröfsere Theil derselben für Kirchen und Klöster im Elsafs und in den angrenzenden Orten gemalt. Jetzt wissen wir, dafs im Elsafs bald nach dem Eintritt der sogen. Reformation ein gewaltiger Bildersturm stattgefunden hat und die aus den Kirchen gerissenen Bilder auf den öffentlichen Plätzen durch die fanatischen Banden verbrannt wurden, gerade so wie es 40 Jahre später in den Niederlanden und 240 Jahre später in der französischen Revolution geschah. Leider sind auch mehrere Kirchen, in denen sich Bilder von M. S. befanden, durch Feuer, andere durch Verfall zerstört worden.

Wenn wir demnach ein umfassendes Bild von der grofsen Kunst M. S.'s gewinnen wollen, so müssen wir seine Kupferstiche studiren, deren Anzahl von Bartsch auf 116 angegeben und in seinem Peintre Graveur Bd. 6 beschrieben werden. Von diesen sind 87 religiösen Inhalts. Wenn es auch unter denselben einige gibt, die nicht von M. S. selbst gestochen sind, wie schon vor 100 Jahren Heinecke bemerkt hat, so wie andere, deren Echtheit man bezweifeln darf, so bilden diese doch Ausnahmen. Bei der bei weitem gröfseren Anzahl derselben tritt uns der Meister mit allen seinen hervorragenden Eigenschaften lebendig entgegen.

Professor Lübke in Karlsruhe in seiner Kritik der Monographie M. S.'s des Herrn von Wurzbach sagt von den Kupferstichen M. S.'s: „Eine reiche Phantasie, die flüssige Leichtigkeit der Gestaltung, Adel und Innigkeit der Empfindung, zarte Holdseligkeit in der idyllischen, erschütternde Tiefe des Ausdrucks in den dramatischen Darstellungen charakterisiren ihn." Ich setze hinzu, dafs M. S. dieses Alles und auch das Grofsartigste erreicht auf die einfachste Art von der Welt, und dafs er in dieser Beziehung selbst A. Dürer übertrifft, in dessen Kupferstichen die materielle Arbeit nicht selten den seelischen Ausdruck überragt. Ferner bemerkt Lübke in Betreff des hl. „Antonius, von Dämonen geplagt", (B. 47), gegenüber der Auffassung Wurzbachs, dafs der Heilige eine puppenartige Haltung!? habe, mit Recht, Wurzbach übersehe, dafs darauf gerade die vom Künstler beabsichtigte Wirkung beruhe, und dafs der Künstler den von Dämonen geplagten Einsiedler nicht besser habe darstellen können. Ich bemerke noch dazu, dafs diese Versuchung, deren ich schon oben erwähnte, ein Meisterwerk in Betreff der Komposition, Erfindung und Darstellung ist, an dem wir sehen, dafs der Heilige trotz der Angriffe seitens scheufslicher thierähnlicher Gebilde, die aller Wahrscheinlichkeit nach die schlechten Leidenschaften versinnbilden sollen, durch Resignation Sieger über dieselben werden wird.

Die hier im Lichtdruck beigefügten etwas verkleinerten Nachbildungen nach M. S.'s Kupferstichen B. 3: die Verkündigung und B. 72: die Krönung der heil. Jungfrau führen uns Leistungen aus der Höhenperiode des Meisters vor. Es möchte nach meiner Meinung schwer halten, in der Geschichte der Malerei Darstellungen zu bezeichnen, welche die Verkündigung inniger, die Krönung der hl. Jungfrau grofsartiger und ebenso gut komponirt dargestellt haben. Es ist sehr zu bedauern, dafs die einzelnen Kupferstiche von M. S. so selten in guten Abdrücken zu erhalten sind, so dafs man z. B. 10 Mal einen guten Druck von A. Dürer findet, ehe man einen guten von M. S. antrifft. Die Folge davon ist, dafs man auch für einen der letzteren 10 Mal mehr bezahlen mufs als für einen der ersteren. Um wieviel mehr aber M. S. in den Kulturländern jetzt geschätzt wird, als noch vor 40 Jahren, geht daraus hervor, dafs man jetzt auf den Auktionen ein schönes Blatt 30 bis 50 Mal höher bezahlen mufs als damals. Das „Todesbett der hl. Maria" B. 33 wurde vor zehn Jahren mit 9000 Mark verkauft.

Der Erfindung der Photographie ist es zu verdanken, dafs sämmtliche Blätter nach guten Drucken jetzt für 160 Mark zu haben sind mit Text von Duplessis. Ausgezeichnet sind die Originalstiche des Meisters in den Kupferstich-Kabineten von Berlin, Wien, Paris, London und Basel vertreten.

Eine Reihe von Kupferstichen M. S's. sind von ihm oder Andern überarbeitet, so namentlich B. 6, 16, 17, 30, 33, 53 und 72 und hat dadurch deren Charakter öfters wesentliche Einbufse erlitten. Endlich bemerke ich, dafs in den Museen von Basel, Berlin, Florenz, London und Wien sich Originalzeichnungen von M. S. befinden, aber keine von ihm bezeichneten.

Aachen. Dr. Sträter.

Ausgegründetes Steinbildwerk.

Mit Abbildung.

Danzig nimmt unter den an architektonisch-malerischer Schönheit hervorragenden Städten der norddeutschen Tiefebene eine bedeutsame Stelle ein: nicht mit Unrecht wird es gepriesen als das Nürnberg des Nordens. Mehr als die kirchlichen Bauwerke sind es die verschiedenen öffentlichen Gebäude, die stattlichen hauptsächlich dem XVI. und XVII. Jahrhundert angehörigen Bürgerhäuser, welche der Stadt ihr charakteristisches Gepräge verleihen. „Man findet“, so sagt Lübke (Geschichte der Architektur, 6. Aufl. 1886, II. Bd. S. 496) „in den älteren Theilen der Stadt eine Menge reich geschmückter Façaden von durchaus mittelalterlichem Aufrifs, aber mit antikisirenden Pilasterstellungen dekorirt. Am Aeufseren dieser Häuser bilden eine Specialität Danzig's die sogen. Beischläge, breite Vorplätze vor den Façaden, die mit Ballustraden oder auch prächtigen Gittern eingefafst und mit Bänken versehen sind: als Ruheplätze in den Feierstunden. Leider mufsten diese für den Gesammtprospekt der Strafsen höchst wirkungsvollen Anlagen, wie in anderen Städten, so auch in Danzig, den Anforderungen des modernen Verkehrs immer häufiger zum Opfer fallen.“

Dafs die Beischläge eine Spezialität Danzig's bilden, ist nun allerdings nicht ganz zutreffend, aber richtig ist es, dafs dieselben sich nirgendwo in solcher Schönheit und solchem Reichthum vorfinden wie in Danzig.

Die Bänke der Beischläge sind meist in Stein hergestellt: der üblichen Anlage nach stehen sie senkrecht zur Front des Hauses. Als das der Strafse zugewendete Stirnstück einer solchen Bank dürfte die mit dem Bilde des heil. Sebastianus geschmückte Platte zu erachten sein, welche sich gegenwärtig in dem städtischen Museum zu Danzig befindet und in nebenstehender Abbildung zur Darstellung gebracht ist. Ihrem ursprünglichen Zwecke mufs sie

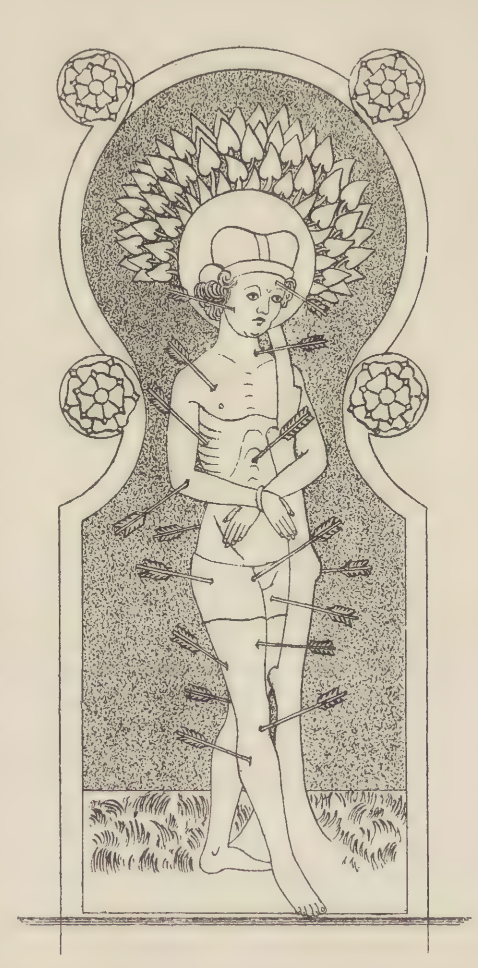
Obige Initiale D ist einem Psalterium entnommen, welches sich ehemals auf der Reichsabtei Werden befand und gegenwärtig in der Pfarrbibliothek dortselbst aufbewahrt wird. Die Pergamentblätter des stattlichen Bandes enthalten eine reiche Zahl von Intitialen in verschiedenartiger Ausführung und verschiedenen Gröfsen. Wir verzichten darauf, an dieser Stelle nähere Angaben über die Farben-Anordnung zu machen: wir denken die schönsten jener Initialen in dieser Zeitschrift mitzutheilen und wird es sich dabei vielleicht ermöglichen lassen, die eine oder andere als Farbendruck zu geben, da sonst doch kein ganz richtiges Bild gewonnen werden kann.

Wir haben von einer Wiedergabe auf photographischem Wege absehen müssen, weil die zarten, von dem vergilbten Pergament sich vielfach nur schwach abhebenden Linien nicht mit ausreichender Deutlichkeit zum Vorschein kommen: wir haben deshalb der allerdings mühsameren, aber gröfsere Klarheit gewährenden zeichnerischen Darstellung den Vorzug gegeben. Selbst ohne Zuhilfenahme der Farbe dürften diese flott entworfenen Buchstaben vielfacher Verwerthung fähig sein. Unsere Abbildung zeigt den Buchstaben in der halben natürlichen Gröfse.

Das Psalterium enthält keine Angabe darüber, wann und wo es geschrieben worden ist, gewährt also in Bezug auf die Entstehungszeit der Initialen keinen bestimmten Anhalt. Von der ehemaligen Abtei herrührend befindet sich aber auf der Pfarrbibliothek zu Werden noch ein Missale, welches in Schriftcharakter und Ausstattung mit dem Psalterium eine so nahe Verwandtschaft zeigt, dafs man wohl berechtigt ist, für beide Bücher den gleichen Ursprung anzunehmen. In seinem Schlufssatz enthält nun dieses Missale die Mittheilung, dafs es am 31. Juli des Jahres 1481 von Johannes Sensenschmidt im Kloster bei Babenberg (Bamberg) vollendet worden ist. Derselben Zeit wird also auch das Psalterium zuzuschreiben sein. Die Initialen desselben reihen sich also ebenso wie die des Missale zeitlich jenen des 9.—14. Jahrhunderts an, deren Veröffentlichung in dem ersten Heft dieser Zeitschrift (S. 47/48) in Aussicht gestellt worden ist. Bei den späterhin mitzutheilenden Initialen werden wir uns kurz auf die Angabe beschränken, ob dieselben dem Psalterium oder dem Missale entnommen sind.

indefs schon lange entfremdet gewesen sein, denn viele Jahre hindurch hat sie als Trottoirplatte gedient. Dem Umstand, dafs sie hierzu geeignet erschien — sie besteht aus Granit — ist ihre Erhaltung zu danken. Die Bildseite war nach unten gewendet und somit glücklicherweise keiner Beschädigung ausgesetzt. Bei einer Umlegung des Pflasters kam sie zum Vorschein und wurde in das städtische Museum überführt.

An ihrem jetzigen Aufstellungsorte ist die Platte mit dem unteren Ende in den Fufsboden eingelassen; die sichtbar verbleibende Höhe von 1,54 m entspricht somit nicht der ganzen Länge des Steines; seine Breite beträgt 0,65 m.



Unsere Abbildung ist nach einem Papierabdruck hergestellt, den Herr Baumeister Savels von Münster an Ort und Stelle genommen und bereitwillig zur Verfügung gestellt hat: sie zeigt das Bildwerk in einer Genauigkeit, welche eine besondere Beschreibung als unnöthig erscheinen läfst. Die Zeichnung, an welcher nur die gezwungene Stellung des linken Fufses etwas stört, ist edel, die ganze Darstellung vornehm; die geschickte Benutzung der Krone des Baumes, an dessen Stamm der Heilige gefesselt ist, zeugt von dem feinen Gefühl des Künstlers für die geschickte Ausnutzung der Flächen.

Mit einigen weiteren Worten mufs dagegen auf die Technik eingegangen werden, in welcher das Bildwerk zur Ausführung gebracht ist.

In zahlreichen Beispielen, namentlich an Grabsteinen steht uns jenes Verfahren vor Augen, welches darin besteht, die Linien der Zeichnung in den Stein einzugraben, so dafs das Bild also vertieft in der Fläche des Steines liegt. Auf einer wesentlich höheren Stufe steht jenes andere Verfahren, welches den ganzen Grund austieft, so dafs also die Darstellung erhaben über die Fläche des Steines hervortritt. Der Unterschied, welcher zwischen beiden Methoden obwaltet, erläutert sich am besten durch den Hinweis auf ein einfaches Beispiel: die Herstellung von Inschriften. Der ersteren Methode entspricht jene Schrift, welche in die Fläche des Steines hereingearbeitet wird, also in ihm vertieft liegt. Es ist dies das einfachste, billigste und deshalb auch zumeist angewendete Verfahren. Die zweite Methode ist schöner, aber ungleich mühsamer: sie besteht darin, nicht den einzelnen Buchstaben, sondern die ihn umgebende Fläche abzuarbeiten, so dafs die Schrift also auf dem vertieften Grund erhaben hervortritt. Man erkennt sofort die vollständige Verschiedenartigkeit dieser beiden Methoden: bei der einen ist die Arbeit entgegengesetzt der der anderen.

Bei den mittelalterlichen Messing-Grabplatten, welche sich namentlich im norddeutschen Tieflande noch in gröfserer Zahl erhalten haben, waltet der gleiche Unterschied ob. Der verstorbene Archivrath Lisch zu Schwerin, welchem das Verdienst gebührt, die reich verzierten Messing-Grabplatten jener Gegend in weiteren Kreisen zu verdienter Werthschätzung gebracht zu haben („Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters", Deutsches Kunstblatt 1851, Jahrgang 3 S. 366; Jahrbücher für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Jahrgang 12 S. 479 und Jahrgang 16 S. 303), nennt deshalb die Platten, auf welchen die Darstellungen nur in eingegrabenen Linien bestehen, „nach Art des Kupferstiches" gearbeitet, während er für die Platten mit ausgetieftem Grunde die Bezeichnung „Messingschnitt" gewählt hat.

Ob dieselbe vollständig zutrifft, mag dahingestellt bleiben; auch darin geht Lisch offenbar zu weit, wenn er annimmt, dafs die Gravirmethode den Anlafs zur Erfindung des Kupferstiches gegeben habe, und der Messingschnitt der Vorläufer des Holzschnittes gewesen sei. Der scharfe Widerspruch aber, welchen Kugler der von Lisch gemachten Unterscheidung entgegengesetzt hat, erscheint gleichwohl wenig begründet. Es sind eben zwei grundverschiedene Methoden und daran ändert auch der Umstand nichts, dafs bei reichverzierten nach der Methode des Ausgründens hergestellten Platten, namentlich bei der Ausarbeitung der figürlichen Darstellungen, das Gravirverfahren zu Hülfe genommen wird, also beide Methoden zusammen zur Anwendung kommen, indem die durch das Ausgründen hochgearbeiteten Theile mittels eingravirter Linien eine weitere Ausbildung erhalten.

Dieser Art gehört unser Bildwerk an. Erhaben tritt dasselbe aus dem etwa 2—3 mm tief zurückgearbeiteten Grunde heraus: seine weitere Durchbildung erhält es dann durch die Linien, welche in das erhaben vortretende Bild eingeritzt sind. Daneben macht sich, so z. B. an den Rippen, eine allerdings nur ganz leise Spur von Reliefirung bemerkbar, in ähnlicher Weise wie sich dies an dem auf Tafel III dieser Zeitschrift durch Herrn Domkapitular Schnütgen mitgetheilten Bucheinband zeigt.

Wie sich nirgendwo auf engem Raume so viele Messingplatten edelster Arbeit finden, wie in den Ostseeländern, so besitzt auch keine Gegend einen solchen Reichthum von Steingrabplatten in der besprochenen Technik: die Fufsböden der Kirchen sind bedeckt mit Grabsteinen dieser Art. Weitaus überwiegen allerdings solche, deren Verzierung nur in eingeritzten Linien besteht: die reichste und oft hoch künstlerische Ausbildung aber zeigen jene selteneren Platten, welche in der Technik unseres Bildwerkes hergestellt sind. Wie schon Lisch richtig bemerkt, finden sich in jenen Gegenden kaum irgendwelche Spuren frühmittelalterlicher Plastik. Es mag dies auf den Mangel eines für die bildhauerische Bearbeitung geeigneten Steinmaterials zurückzuführen sein; wenigstens weist darauf der Umstand hin, dafs neben den in jenen Gegenden zu Ausgang des Mittelalters in so reicher Zahl auftretenden Holzbildwerken und Holzschnitzereien die Behandlung des Steines in ebenen Flächen nicht nur bei Grabsteinen, für welche im Hinblick auf ihre Lage im Fufsboden diese Technik als die natürliche erscheint, sondern wie unser Bildwerk zeigt, auch bei aufrecht stehenden, also für plastisch bildnerischen Schmuck wohl geeigneten Gegenständen beibehalten wurde.

Ueber die sonstige Behandlung, welche dem Stein gegeben ist, mufs noch bemerkt werden, dafs die vordere, das Bild zeigende Ebene glatt geschliffen, die rückliegende — in unserer Abbildung punktirte — Fläche dagegen rauh gehalten ist. So einfach die Arbeit ist, so schön ist ihre Wirkung: je nach der Stellung, welche der Beschauer einnimmt, hebt sich, ähnlich wie bei einem Damastgewebe, bald die Figur hell ab von dem dunkeln Hintergrunde, bald tritt sie dunkel zurück gegen den hellleuchtenden Hintergrund; der Reiz wird noch erhöht durch die warme Farbe des Steines, welche dem Fleischtone ziemlich nahe kommt.

Auf die Frage, welcher Zeit das Bildwerk angehört, läfst sich eine bestimmte Antwort nicht geben: man wird aber nicht wesentlich fehl gehen, wenn man seine Entstehung in die Zeit um oder auch noch etwas vor 1500 setzt. Es zeigt, wie die Profankunst damals noch beherrscht wurde von religiösen Motiven; es ist zugleich eines der schönsten und ansprechendsten Beispiele einer Technik, welche künstlerisch Schönes mit den bescheidensten Mitteln zu erreichen vermag, und nach mehr als einer Richtung hin einer Wiederbelebung in gröfserem Umfange werth erscheint. Vielfacher Verwendung ist sie fähig, wenn es sich darum handelt, besonders hervorragende Stellen, denen einen reicheren bildnerischen Schmuck zu geben, die Mittel fehlen, in angemessener Weise zu verzieren. So z. B. die Bogenfelder über den Thüreingängen. Wird dabei der ausgegrabene Grund mit irgend einem dunkeln oder farbigen Kitt ausgefüllt, so läfst sich eine Wirkung erzielen, welche der einer reichen Reliefdarstellung nicht nachsteht. Was Herr Schnütgen in dem oben angezogenen Artikel der dort besprochenen Technik der Metallverzierung nachrühmt, trifft in demselben Umfange die gleichartige Technik in ihrer Anwendung auf

den Stein. Weder in Bezug auf Material noch auf Ausführung erfordert sie grofse Kosten, noch bedingt sie eine besondere Geschicklichkeit. „Strenge Eintheilung und gute Zeichnung, einige Fertigkeit in der Handhabung des Meifsels und Grabstichels auch zur Erreichung breiterer und kräftigerer Linien reichen schon hin, um eine befriedigende Leistung zu erzielen."

Münster. W. Effmann.

Kleinere Beiträge.

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.

II.

Man hat vielfach die Ansicht äufsern hören, die gegenwärtige Münchener Ausstellung werde den Sieg des Rococo bezeichnen und das Aeufsere der Ausstellungsbauten tritt dieser Ansicht unterstützend zur Seite. Und doch sind wir noch keineswegs so weit, wenn wir überhaupt jemals wieder dahin gelangen, dafs das Rococo die gleiche Macht entfaltet, wie es in den letzten Jahrzehnten die Renaissance gethan hat; denn das unterliegt doch wohl keinem Zweifel, dafs die Renaissance, namentlich in ihrem deutschen Gewande, im Inland eine fast unangefochtene Herrschaft ausgeübt hat, die kirchliche Kunst ausgenommen. Diese Herrschaft behauptet die deutsche Renaissance auch jetzt noch. Als Mafsstab für die Beurtheilung der Stilrichtung, in der wir uns bewegen, kann am besten das dienen, was unserm Daheim seinen Charakter verleiht, das Mobiliar; wer dasselbe allerdings nach dem beurtheilen wollte, was mehrere bedeutende Münchener Firmen ausgestellt haben, der käme freilich leicht zu dem Glauben, dafs die Renaissance eine abgethane Sache sei. Der Schlufs ist aber falsch, selbst wenn man die grofse Menge einzelner Möbel, welche die Dutzende von Kleinmeistern zur Ausstellung gebracht haben, aufser Acht lassen will, — Meister, die durchweg auf dem Boden der Renaissance stehen. Man mufs nur wissen, dafs all' jene grösseren Geschäfte mit der Vorführung des Rococo ihre Beherrschung auch dieses Stils an den Tag legen wollten, — dafs sie sonst vorwiegend in den älteren, solideren Stilarten arbeiten, — dafs einer unter ihnen, und zwar der gläubigste Anhänger des Rococo, den besten gothischen Altar ausgestellt hat. Die Möbel von aufserhalb München sind fast nur in Renaissance gehalten, — ein weiterer Beweis dafür, dafs die Herrschaft dieses Stils noch weithin anerkannt wird. Aehnlich verhält es sich mit den Arbeiten in Metall, Glas, Leder etc., mit Geweben und Stickereien, — freilich nicht ohne Ausnahmen. Zu letzteren gehören namentlich Arbeiten aus Bronze und Porzellan, — Materialien, die ihrer Natur nach sich besonders leicht dem flüchtigen Rocaille-Ornament anbequemen; in beiden Materialien ist Berlin grofs, namentlich aber in Porzellan. Die Königl. Porzellan-Manufaktur hat in den letzten Jahren unter sehr tüchtiger technischer und künstlerischer Leitung eine Höhe erklommen, die auf der Ausstellung zu aller Welt Ueberraschung selbst die altberühmte Meifsener Fabrik in den Schatten stellt, sowohl hinsichtlich der Modellirung, wie der Bemalung. — Trotz den verschiedenen Stilexperimenten, wie sie durch Mode und Neuerungssucht veranlafst werden, stehen wir also noch viel mehr auf dem Boden des sogen. „nationalen Stils" der deutschen Renaissance als Manche glauben wollen. Das Schlagwort „nationaler Stil" ist doch etwas mehr als blofse Schale; wenn der Kern ein ganz ungesunder wäre, hätte die Schale längst dem Druck der Mode nachgegeben. Das deutsche Wohnzimmer, das schon zur Zeit des gothischen Stils den soliden, dauerhaften Charakter angenommen hatte, den es als Mittelpunkt häuslichen Lebens beibehielt, bis der „französische" Salon mit seinem Schnörkelwerk importirt wurde, — das deutsche Wohnzimmer wird zu seiner richtigen, dem deutschen Gemüth entsprechenden Ausgestaltung stets wieder auf jene Formen zurückgreifen, in die es sich am Schlusse des Mittelalters kleidete und die nach Ablauf desselben ihre weitere Ausgestaltung erhielten.

Drei Bauernstuben, aus dem Berchtesgadener Gebiet, aus dem Elsafs und aus Nordfriesland, sind als charakteristische Vertreter nationaler Typen auf der Ausstellung; Wohlstand, Verkehr mit der übrigen Welt, Kunstsinn, wie sie sich in diesen drei Beispielen verschieden aussprechen, kennzeichnen schlagend die Verschiedenheit der Bewohner des abgeschlossenen Hochgebirgsthals von jenen der fruchtbaren Rheinebene oder der nicht minder fruchtbaren Westküste von Schleswig. Die Fensterecke, die ja neben dem Ofen zumeist den Mittelpunkt des häuslichen Lebens ausmacht, ist hier schon mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt; mit der Zeit bildet sie sich zum Erker aus, und es ist kaum ein Renaissance-Zimmer auf der Ausstellung, das sich nicht dieses malerischen Motivs mit mehr oder weniger Glück bedient hätte.

Für die Behandlung im Einzelnen ist der starke Zug nach reicherem Wechsel in der Farbe höchst bezeichnend, ein Zug, der nicht durch das Mobiliar allein, sondern durch das ganze Kunstgewerbe unserer Tage wie ein rother Faden hindurchgeht. Das Bedürfnifs nach Farbe ist entschieden sehr gestiegen; ihm verdanken wir die Wiederaufnahme polychromer Plastik, die bunte Bemalung von Schmiedeisenarbeiten, die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien an demselben Gegenstand u. s. w. Wenn dieses Farbenbedürfnifs auch hin und wieder Auswüchse — wie mit Blumen bemalte Kuhglocken und Schiefertafeln (!) — gezeitigt, so darf man nicht vergessen, dafs jede aus innerm Bedürfnifs heraus entwickelte Neuerung anfangs über das Ziel hinausgeht und erst nach Absolvirung der Kinderkrankheiten auf den richtigen Weg gelangt. Im Mobiliar äufsert sich diese Sucht nach Farbenwechsel am geläutertsten durch die Anwendung verschiedener naturfarbiger Hölzer; weiter gehen schon — aber immer noch innerhalb der Grenzen des Schönen — die mehrfarbigen Intarsien, bei denen zum Theil auch gefärbtes Holz, bisweilen unter Beigabe von Perlmutter, Elfenbein, Metall zur Verwendung kam. Beispiele der ersteren Art bieten vorwiegend Arbeiten aus München und Bayern überhaupt, während in der Rheinpfalz und Baden eine besondere Vorliebe für bunte Intarsien — nicht selten gar als Reliefintarsien behandelt — vorhanden zu sein scheint. In der Metalltechnik macht sich das Verlangen nach Farbenwechsel nicht allein durch partielle Versilberung, Vergoldung etc. Luft, sondern namentlich auch dadurch, dafs dasselbe — abgesehen vom Email — mit anderen Materialien kombinirt wird. Geweihe oder Gemshörner mit Bronze oder Eisen zu Lustern und Leuchtern verbunden, sind ebenso wenig mehr selten wie die in Gold und Silber gefafsten Straufsen- und Kasuar-Eier, Kokosnüsse, Muscheln, oder die mit Messing garnirten Majoliken u. s. w. Es ist nicht immer leicht, diese verschiedenartigen Materialien harmonisch miteinander zu verbinden und nur zu häufig fehlt es an den die oft starken Kontraste der Farbe vermittelnden Uebergängen; besonders bedauerlich steht es in dieser Beziehung mit der kirchlichen Kunst, weniger da, wo die Malerei selbständig auftritt — wie bei den Glasgemälden — oder wo der Farbenwechsel überhaupt das Mafsgebende ist — wie bei den Paramenten — als vielmehr dort, wo die Farbe als scheinbar nebensächliches Hülfsmittel zur Erhöhung der Klarheit der Formen, beigezogen wird, wie bei der Bemalung der Altarfiguren. — In unserem nächsten Artikel, welcher sich in umfassender Weise mit der kirchlichen Kunst beschäftigen wird, soll auf diesen wunden Punkt ganz besonders hingewiesen werden.

München. Professor L. Gmelin.

Die Krypta der St. Quirinuskirche in Neufs

soll, nachdem ihre bauliche Herstellung erfolgt ist, mit einer stilgerechten Beflurung versehen und mit einfachen Wandmalereien geschmückt werden. Nach dem Vorbilde des für die Krypta des Bonner Münsters im vorigen Jahre gewonnenen mustergültigen Belages soll das Langhaus ausschliefslich in Thonplatten-Mosaik ausgestattet werden. Die Achsen der Pfeiler und Säulen bilden naturgemäfs die Einfassung der einzelnen Felder, die mit ganz einfachen aber abwechselnden geometrischen Musterungen in höchstens drei Farben ausgefüllt werden sollen. Der Chor soll aufser diesen auch noch einige figürliche Musterungen aufnehmen, die in Stiftenmosaik herzustellen sind und natursymbolische Darstellungen aufweisen, wie sie sich für den Fufsboden, zumal in der Krypta, eignen. Vielleicht reichen die Mittel hin, um die Zeichen des Thierkreises hier anzubringen, die aber von einer durchaus geschickten Hand zu zeichnen sein würden. Die sehr grofse und für die hier

erforderlichen Farbentöne nahezu gleichmäfsige Härte dieses gefritteten Materiales, seine Wärme und seine verhältnifsmäfsige Wohlfeilheit geben ihm vor jedem andern, namentlich vor dem Marmor, den Vorzug. Die früher so schwierige Frage einer zumal für romanische Kirchen passenden stilgemäfsen Beplattung ist durch die Verwendung und Behandlung dieses Materials ihrer Lösung näher gerückt.

Die Dekoration der Wände soll entsprechend dem Ernste des Raumes und den vorhandenen Mitteln ganz einfach gehalten werden unter Beschränkung auf ornamentale Musterungen an den Würfelkapitellen, an den Gurten und Rippen resp. Nähten. Die Säulen sollen in einem Tone gestrichen und figürliche Darstellungen auch im Chor ganz ausgeschlossen werden. Auf die richtige Wahl und harmonische Zusammenstellung der Farben kommt hier also Alles an, zumal die Verwendung des Goldes eine sehr spärliche sein wird. — Bei dieser ganzen Ausstattung ist bereits Rücksicht zu nehmen auf diejenige der herrlichen Kirche selber, die ernstlichst in Aussicht genommen ist und dieselbe hoffentlich einigermafsen entschädigen wird für all die Mifshandlungen, die sie, zumal in den vorletzten Jahrzehnten, erfahren hat. Dafs die zahlreichen Reste prächtiger Wandmalereien aus der Uebergangsperiode, anstatt sorgsamst erhalten und als Vorbilder für die weitere Dekoration auf's gewissenhafteste verwendet zu werden, mit roher Hand auf immer vernichtet sind, kann nicht ohne Schmerz und Entrüstung erwähnt werden. In dem Skizzenbuche eines damals noch sehr jungen Malers haben sich von dem einen und anderen Motive die farbigen Abbildungen erhalten, und hoffentlich gelingt es, dieselben in unserer Zeitschrift später zum Gemeingute zu machen. σ.

Die St. Bernulphusgilde

hat sich schon seit einer Reihe von Jahren in Holland die Pflege und Förderung der christlichen, insbesondere der mittelalterlichen Kunst angelegen sein lassen, wie die St. Lukasgilde in Belgien. Beide, grofsentheils Priester als Mitglieder zählende Vereine, veröffentlichen von Jahr zu Jahr Berichte über ihre Thätigkeit und ihre Erfolge.

Der so eben erschienene Jahresbericht der St. Bernulphusgilde für 1887, ein schön ausgestattetes, 42 Quartseiten befassendes Heft, enthält aufser dem Berichte oben gedachter Art einen solchen über einen Ausflug der Gilde nach der Stadt Haarlem, deren Kunstwerke besprochen werden. Abhandlungen über das Treiben von Metall, („Drijfkunst") verfafst von dem auf dem Gebiete seiner Kunst hervorragenden Goldschmied J. H. Brom in Utrecht, und über einen Orgelkasten in der St. Nikolauskirche in Jutfaas, einer unweit Utrecht gelegenen Ortschaft. Fünf Lichtdruck-Bildtafeln sind beigegeben. Die zwei ersten stellen die St. Bavokirche in Haarlem und ein in dieser Kirche befindliches prachtvolles, den Chor abschliefsendes Kupfergitter dar; die dritte verschiedene im erzbischöflichen Museum zu Haarlem befindliche Kunstwerke, die vierte Theile eines silbernen Altaraufsatzes von Michelozzo Michelozzi in Florenz. Eine ganz besondere Erwähnung verdient die fünfte, den zuvor erwähnten Orgelkasten darstellende Bildtafel. Das Blatt ist nicht weniger als 92 cm lang und 62 cm breit, so dafs alle Einzelheiten klar hervortreten. Der berühmte Kunstschriftsteller Charles de Linas hat in Bezug auf das Werk sich dahin geäufsert, dafs ihm ein kunstreicheres der Art nie zu Gesicht gekommen sei. In der That gibt dasselbe sich sofort als ein Meisterwerk der Holzschnitzkunst ersten Ranges zu erkennen. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in Amsterdam gefertigt, befand es sich in einem verwahrlosten Zustand, als der um die Gilde hochverdiente Pfarrer van Heukelum in Jutfaas es aus eigenen Mitteln erwarb, wieder herstellen und in seiner Pfarrkirche[1]) aufstellen liefs, für deren Herrichtung er auch sonstige bedeutende Opfer gebracht hatte. Eine Beschreibung des ursprünglich polychromirten reich vergoldeten Prachtwerkes würde hier zu weit führen, auch ohne die Beihülfe der Abbildung schwerlich eine klare Vorstellung gewähren. A. R.

[1]) [Diese Kirche liefs derselbe (früher erzbischöflicher Geheimsekretär und Schöpfer des durch seine mittelalterlichen Kunstwerke, namentlich auf dem Gebiete der Malerei, Figurenstickerei und Skulptur hochbedeutsamen erzbischöflichen Museums in Utrecht) durch den Architekten Tepe in Utrecht (einen geborenen Westfalen) als Musterbau ausführen, durch die beiden ebenfalls von ihm nach Utrecht gezogenen aus Köln stammenden Künstler Bildhauer Wilhelm Mengelberg und Glasmaler Heinrich Geuer ausstatten.] D. H.

Bücherschau.

Beschreibende Darstellung der ältern Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der Kgl. Staatsregierung herausgegeben vom K. S. Alterthumsverein. 9. 10. u. 11. Heft. Amtshauptmannschaften Auerbach, Oelsnitz, Plauen. Bearbeitet von Dr. P. Steche. Dresden 1888, Meinhold. 8⁰.

Den früher erschienenen Heften des vorstehend bezeichneten Werkes ist von den verschiedensten Seiten her so viel lobende Anerkennung zu Theil geworden, dafs es einer Empfehlung desselben hierorts im Grunde nicht erst bedarf. Besonders hervorzuheben ist der sichere Takt, mit welchem Dr. Steche die rechte Mitte zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig einzuhalten versteht, in stetem Hinblick auf den Zweck des Unternehmens, das grofse Publikum für die Kunstschöpfungen der Vorzeit zu interessiren, auf deren Würdigung und Erhaltung hinzuwirken. Diesem Zwecke entsprechen namentlich die so zahlreichen, durchweg gelungenen, dem Texte beigegebenen Abbildungen einzelner Kunstwerke und ganzer Ortschaften, sowie die Zerlegung des Ganzen in einzelne, abgesondert käufliche Hefte; so dafs auch minder Bemittelte sich die Beschreibungen desjenigen Kreises beschaffen können, für welchen sie sich vorzugsweise interessiren. Wer die mit der Herstellung einer solchen Monumentenstatistik verbundenen Schwierigkeiten kennt, wird es schwer begreifen, dafs die Kraft Eines, dazu noch amtlich in Anspruch genommenen Mannes ausreichte, um binnen nicht ganz 5 Jahren die in Rede stehende so weit wie geschehen zu fördern. Das Königreich Sachsen ist in 27 Verwaltungsbezirke (Amtshauptmannschaften) eingetheilt; demnach findet sich jetzt die Aufgabe zum grofsen Theile gelöst. Die vorliegenden drei Hefte enthalten nicht weniger als 70 Illustrationen zum Text und 12 Beilagen, davon 6 Lichtdrucke aus dem Atelier der Hofphotographen Römmler & Jonas in Dresden. Was nur irgend auf Kunstwerth Anspruch machen kann, findet sich kurz beschrieben. Bauwerke ersten Ranges führen die gedachten Hefte uns nicht vor, wohl aber eine Anzahl stets von Grundrissen begleiteter Abbildungen interessanter Bauten mittlerer Gröfse. Dazu zählt namentlich die Jakobikirche in Oelsnitz, eine zweischiffige Hallenkirche mit reichem Sterngewölbe, abgesehen von den Thürmen, während des erten Viertels des XVI. Jahrhunderts nach einem Brande der alten Kirche erbaut, eines von den so zahlreichen Belegen dafür, dafs die deutsche Gothik sich keineswegs „ausgelebt" hatte, als die welsche Renaissance sie zu verdrängen begann. Eher könnte man sagen, dafs erstere allzu lebendig geworden, allzusehr in Flufs gekommen war. Ein Seitenstück zu dem ebengenannten Baue bildet die St. Johanniskirche zu Plauen, deren Sterngewölbe fast wie eine Nachbildung des vorbezeichneten erscheint. Unter den Abbildungen machen sich flott skizzirte Federzeichnungen besonders bemerklich, welche ganze Ortschaften nebst ihren landschaftlichen Umgebungen darstellen.

Nicht blofs den Freunden der Kunst und der Geschichte ist das in Rede stehende Werk bestens zu empfehlen, sondern auch den ausübenden Künstlern, da die darin enthaltenen Abbildungen denselben schätzbare Motive verschiedenster Art an die Hand geben. Hoffen wir, dafs es auch fernerhin raschen Schrittes seiner Vollendung entgegengeht.

Köln. A. Reichensperger.

Die vatikaniche Ausstellung in Wort und Bild. Von der Ausstellungs-Kommission autorisirte deutsche Ausgabe. Wien, St. Norbertus-Buch- und Kunst-Druckerei. 40 Lieferungen M. 16.—

Die „Zeitschrift" hat bereits wiederholt auf die hohe Bedeutung der aus Anlafs des Priesterjubiläums Papst Leo XIII. im Vatikan veranstalteten Ausstellung hingewiesen. Das vorgenannte literarische Unternehmen, von dessen deutscher Ausgabe — aufserdem erscheint eine italienische, französische und spanische — bis jetzt die 28 ersten Lieferungen vorliegen, hat den Zweck, die nicht blofs in religiöser, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht so bedeutsame Ausstellung in Wort und Bild zu verewigen und ein Urtheil über das zu Ehren des Papstes Geleistete auch denjenigen zu ermöglichen, denen es nicht vergönnt ist, die Ausstellung aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Aufser den Porträts des Papstes und der um die Ausstellung besonders verdienten Kardinäle, Bischöfe und Laien bringen die bislang erschienenen Hefte grofse, meist ganz- und doppelseitige Ansichten des Vatikans sammt der Peterskirche, des Ausstellungspalastes, der Hauptsäle und Gruppen, sowie namentlich getreue und grofse Abbildungen der hervorragendsten, dem Papste dargebrachten Geschenke. Unter diesen beanspruchen diejenigen der Fürstlichkeiten durch materiellen Werth und kunstvolle Ausführung unsere besondere Aufmerksamkeit: die reich gestickte Mitra pretiosa unseres verstorbenen Kaisers, das für den Studiertisch des Papstes bestimmte Prachtkreuz des Kaisers und die kostbare Albenspitze der Kaiserin von Oesterreich, der Arazzo mit der Darstellung der Kreuzigung vom Prinzregenten von Baiern, die in ihrem äufserst charakteristischen und schönen Einband wie in ihrem Innern gleich beachtenswerthe Biblia pauperum vom König von Sachsen, die goldene Kanne nebst Unterschüssel von der Königin von England, das kunstreiche Brillant-Pectorale des Kaisers und das geschmackvolle kleine Weihwassergefäfs der Kaiserin von Brasilien, das Schreibzeug und die Sèvres-Vase vom Präsidenten der französichen Republik, der Reliquienarm des heil. Blasius vom Herzog von Cumberland, die vom Sultan und von der Königin von Spanien gespendeten Pastoral-Ringe u. s. f. Daneben bewundern wir die Gaben einzelner Städte, Diözesen und Genossenschaften: die Tiara der Stadt Paris, den kunstvollen Tragsessel der Stadt Neapel, den in italienischer Gothik nach einem Entwurf des erst 27 Jahre alten Prof. C. Moretti in Mailand aus-

geführten Altar nebst Zubehör von der Commissione promotrice in Rom, das Brillant-Pectoral mit Kette von der Republik Columbia, den höchst merkwürdigen Prozessions-Baldachin — Thron für das h. Sakrament — aus Tonking, den auch wegen seines italienisch-gothischen Stils bemerkenswerthen Kelch der Diözese Modena, das herrliche Filigrankreuz der päpstlichen Ritterorden, das von der Diözese Padua gespendete Reliquiar, eine

Die Ausstellung scheint überreich zu sein an Spitzen und Paramenten mit kunstvoller Nadelmalerei, doch lassen die bisher gebotenen Abbildungen, abgesehen von einem Teppich der Würzburger Damen, der erwähnten Albenspitze der österreichischen Kaiserin, einer Rochetspitze aus Bayeux und einer Kapelle aus Löwen, sowohl was die Form der Kaseln als den Stil und die Zeichnung der Stickereien betrifft, recht viel zu wünschen.



treffliche Nachbildung der Kirche des heil. Antonius in Padua u. s. w. Von Gaben Einzelner seien hier wegen ihrer eigenartigen und schönen Ausführung das den heil. Vater darstellende bewegliche Glasgemälde auf schmiedeeisernem Gestell von der Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt, die reich mit Reliefs geschmückten Glocken von Kaplan Tomort di Organo in Udine und von Franz Poli in Ceneda Vittorio, die von W. Mengelberg in Utrecht gefertigte und gespendete Nachbildung U. L. Frau von Utrecht unter reich polychromirtem, verschliefsbarem Baldachin (siehe Abbildung als Illustrationsprobe).

Auch an sonstigen Eigenheiten ist kein Mangel, ich nenne nur den barocken, ganz in keramischer Arbeit ausgeführten Betstuhl aus Vicenza, sowie den mehr wie ungeschickten Tabernakelaufsatz sammt den Leuchtern und Vasen auf dem Marmor-Altar von Tarbes. Ob und in wie weit hierhin auch das von Ingenieur Carl Arragon erfundene und dem Papst geschenkte harmonische Geläute nach elektrischem System zu rechnen sei, bei welchem durch Drücken auf eine Tastatur das Läuten bewirkt werden soll, wird erst zu beurtheilen sein, wenn die Beschreibung des jetzt nur in Abbildung vorliegenden Werkes erschienen ist.

Das in jeder Hinsicht hochinteressante Werk: „Die vatikanische Ausstellung in Wort und Bild" darf nach dem Gesagten nicht blofs den Katholiken als ein herrliches Andenken an die grofsartige Jubelfeier des heil. Vaters, sondern allen Kunstfreunden und namentlich allen strebsamen Kunsthandwerkern als eine Fundgrube von Anregungen für Werke der religiösen Kunst wärmstens empfohlen werden. Die meisten Abbildungen der ausgestellten Werke sind vorzüglich, und wenn letztere auch nicht stets nachahmenswerth erscheinen, höchst lehrreich sind sie jedenfalls.

Viersen. Aldenkirchen.

Études iconographiques et archéologiques sur le moyenâge par E. Müntz. Paris, 1887. 12° VI, 175 S.

Den vorstehenden Titel trägt ein zierliches Bändchen, worin der bekannte französische Forscher eine Reihe von Aufsätzen in erweiterter und sorgfältig revidirter Form vereinigt hat, die schon früher in Zeitschriften veröffentlicht worden waren. Es bildet einen Theil der seit kurzem bei E. Leroux erscheinenden „Petite bibliothèque d'Art et d'Archéologie". Der rothe Faden, der diese Studien durchzieht, so verschieden sie sonst auch den Gegenständen und den Zeitepochen nach sein mögen, mit denen sie sich beschäftigen, ist der Nachweis des Fortbestehens der Traditionen der Antike während des ganzen frühen Mittelalters. Der Verfasser gelangt dabei zu analogen Resultaten, wie sie Springer in seinem schönen Essay über „das Nachleben der Antike im Mittelalter" nachgewiesen hat, allein da der Weg, den beide Autoren verfolgen, nicht identisch, die beigebrachten Belege verschieden sind, so finden ihre Untersuchungen vielmehr in einander ihre gegenseitige Ergänzung, als dafs die eine die andere entbehrlich machen würde. Ein zweiter Punkt mit dessen Klarlegung sich die vorliegenden Studien beschäftigen, ist die Gemeinsamkeit der Inspiration der gesammten mittelalterlichen Kunst von einem Ende Europas bis zum andern, — eine Erscheinung, welche — wenn wir von dem Einflufs der Kirche darauf absehen — ihren Ursprung in direkter Linie von der durch die römische Disziplin auferlegten Gleichmäfsigkeit des Bildungs- und Stoffkreises herleitet, also mittelbar gleichfalls eine Folge der antiken Tradition ist. Wenn man die figürliche Ornamentik des Mittelalters, seine Sagenbildungen (Legende Karl's d. Gr. und Rolandssage), seine lehrhaften Emanationen (die Bestiarien und Traktate über die Tugenden und Laster) nach dieser Seite hin durchprüft, drängt sich einem der bestimmende Einflufs jener Hauptströmungen auf die Einheit der mittelalterlichen Kunst und ihre siegreiche Herrschaft über etwa abweichende Tendenzen derselben unwillkürlich auf. Endlich ist der Verfasser bestrebt, in seinen vorliegenden Studien überall den engen Zusammenhang zwischen den Denkmälern der Kunst und jenen der Literatur darzuthun, und den Einflufs nachzuweisen, den Dichter, Philosophen und Moralisten auf die gleichzeitigen Künstler, sowie einzelne Werke der letzteren auf die Bildung von volksthümlichen Legenden, auf die Entstehung von Dichterwerken geübt haben. Ueberaus reich an Nachweisen nach allen drei hier angeführten Gesichtspunkten ist gleich der erste Aufsatz über „die figürlichen Mosaikböden" des frühen Mittelalters, während der zweite über „die Dekoration einer arianischen Basilika des 5. Jahrhunderts" die von Ricimer gestifteten aber i. J. 1589 oder 1592 zerstörten Mosaiken der Apsis von S. Agata in Suburra zu Rom, nach den in der Vaticana vorhandenen Kopien derselben von Ciacconio beschreibt — und der dritte „die Legende Karl's d. Gr. in der Kunst des Mittelalters", vorzugsweise in der Rückwirkung der Schöpfungen der Poesie auf jene der bildenden Kunst behandelt. In der letzten Studie über „die irischen und anglosächsischen Miniaturen" liefert der Verfasser den Nachweis, dafs die für dieselben charakteristische Ornamentik nicht, wie bisher allgemein angenommen ward, das Erzeugnifs der autochtonen Phantasie sei, sondern sich aus verschiedenen Elementen ihr zeitlich vorangehender Stilweisen zusammensetze, wovon die Bänderverschlingungen, Mäander und sonstigen geometrischen Motive schon der römischen, die Spiralen vielleicht der keltischen und die phantastischen Thiergestalten der frühgermanischen Kunst angehörten, so dafs der frühmittelalterlichen irischen Kunst nur das Verdienst der Verschmelzung dieser entlehnten Elemente zu einem einheitlichen Stil zugemessen werden dürfe.

Stuttgart. C. v. Fabriczy.

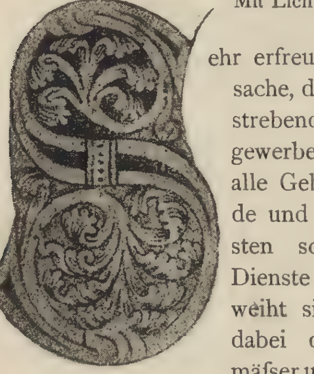
Achtundvierzig religiöse Bilder in Farbendruck. Freiburg 1887, Herder. 1 M.

Diese 110 mm hohen, 73 mm breiten Bildchen verdienen wegen ihrer klaren Zeichnung und einfachen Farbengebung warme Empfehlung. Sie sind meist von Steinle oder Seitz entworfen, deren Namen für ihren Werth bürgt. In der Ausführung ahmen sie alte kolorirte Holzschnitte nach und suchen demnach, weit entfernt von jener weichen, heute so verbreiteten Art, mit kerniger Kraft etwas echt Volksthümliches zu bieten. Am besten gelungen sind die Darstellungen der Kreuzigung, des heil. Franz von Assisi, der heil. Walburga und der heil. Nothburga. Hoffentlich wird ein starker Absatz es ermöglichen, den Preis so billig zu stellen, dafs er den anderer, weniger ernst ausgeführter Heiligenbildchen nicht übersteigt. Der hier eingeschlagene Weg dürfte der einzig richtige sein. Möchte die Verlagshandlung ihn weiter verfolgen und die vortrefflichen Aussichten, welche ihre neuen Heiligenbildchen eröffnen, durch Fortschreiten auf dieser Bahn und durch noch schärferes Betonen des Stiles kolorirter Holzschnitte verwirklichen! Besonders das Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen" weicht leider in der Ausführung von den übrigen ab, weil es zu viele Figuren zeigt und einer einfachen Komposition entbehrt. Indessen darf man nie vergessen, dafs überall, wo neue Versuche gewagt werden, einzelne weniger gelungene Ergebnisse zu Tage treten. Es kommt hier darauf an, die Tendenz des neuen Unternehmens zu besprechen und diese mit Freuden zu begrüfsen. S. B.

Abhandlungen.

Der Einband liturgischer Bücher.

Mit Lichtdruck (Tafel X).



Sehr erfreulich ist die Thatsache, dafs wir das neu aufstrebende deutsche Kunstgewerbe bemüht sehen, alle Gebrauchsgegenstände und nicht zum wenigsten solche, die dem Dienste der Kirche geweiht sind, in würdiger, dabei durchaus sinngemäfser und gebrauchsfähiger Weise zu verzieren. — Ein Stiefkind, das bisher in dieser Art höchst ungenügende Beachtung fand, ist der Einband liturgischer Bücher, soweit sie beim öffentlichen Gottesdienste in Gebrauch sind.

Wenn wir Umschau halten, was zur Zeit sich in unseren Gotteshäusern, selbst in einigen sonst gut ausgestatteten, nach dieser Richtung vorfindet, so stofsen wir entweder auf Fabrikswaare mit einigermafsen prunkendem Aeufseren, bedenklich in der Verzierung und doch von zweifelhafter Haltbarkeit, — oder aber auf landläufige Arbeit irgend eines Kleinmeisters, der geglaubt hat, etwas höchst Vorzügliches leisten zu müssen, der daraufhin sich seinen eigenen, natürlich gothischen Stil zurecht gemacht hat, und der schliefslich in den meisten Fällen doch nichts anderes erzeugt hat, als ein Kuriosum. Wohl dem Bande, wenn er wenigstens nicht an organischen Fehlern leidet, wenn er seinen Zweck als Buch nicht verfehlt hat!

Aber auch hierin kann man Klage über Klage hören, besonders da, wo auf kleineren Plätzen der Lokalpatriotismus des die Arbeit Vergebenden geglaubt hat, einem Eingesessenen die Arbeit zuwenden zu müssen.

Es soll dies nicht im Geringsten etwa ein Vorwurf sein; im Gegentheil, es soll die vorliegende Abhandlung allen Betheiligten, besonders aber den Nichtfachleuten, Geistlichen wie Laien zeigen, dafs ohne grofse Kosten und mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln und Werkzeugen sich ein vorzüglicher Band herstellen läfst, der anderen Erzeugnissen des Kunsthandwerks sich würdig an die Seite stellen darf. Möge es daher dem Fachmanne gestattet sein, hier einige Winke und Andeutungen zu geben.

Nur „in gesundem Körper ein gesunder Geist", nur auf einem vorzüglichen Buchkörper verlohnt mühevolle Zierde. Sehen wir in Bibliotheken die alten Bände an, die in Schweins- oder Kalbleder gebunden mit ihren fünf bis acht breiten Bünden über dem Rücken den Jahrhunderten erfolgreichen Widerstand geleistet haben, sofern nicht anhaltende Nässe oder Würmer bedenklichen Schaden angerichtet haben. Bei diesen Bänden liegt jedoch auch eine Heftung vor, wie eine solche heute nur noch selten in Anwendung kommt.

Die Bünde, welche dem Buche seinen Halt in der Decke geben, und an die jeder einzelne Bogen angeheftet wird, sind kräftige Hanf- oder Lederschnüre, welche meist als Doppelbünde auftreten, d. h. es wurden zwei solche dicht neben einander gespannt und in eigenthümlicher Weise umheftet, sodafs sie einen einzigen Bund bildeten. Wurde Leder — meist Schweinsleder — in Anwendung gebracht, so schlitzte man häufig diesen Lederstreifen in der Breite des Rückens auf, während die zur Befestigung im Deckel überstehenden Enden unzertrennt blieben. Diese Bünde lagen aufsen auf dem Buche auf, also nicht in Sägeeinschnitten, wie es heute die Regel ist. Der Faden machte um jeden dieser Bünde herum einen Weg, der etwa der Form einer 8 entspricht. Später, besonders nachdem man dem äufseren Deckel gröfsere Aufmerksamkeit erwies, wurden diese Bünde

---

[Obige Initiale S befindet sich in dem Kodex 127 der Kölner Dombibliothek. Derselbe enthält das „Decretum Gratiani", ist im XII. Jahrh. sehr elegant geschrieben und mit mehreren farbigen Initialen ausgestattet, von denen eine die Investitur des Erzbischofs durch den Kaiser darstellt.] D. H.

zierlicher gemacht und nur einfache Bünde angewendet. Die Zahl der Bünde wurde nach und nach geringer, und nachdem in diesem Jahrhundert der eingesägte Bund allgemeiner geworden war, dauerte auch das Heften, das vorher Hauptsache war, dem Buchbinder schon viel zu lange, er erfand das sogen. Auf- und Abheften, d. h. er heftete mit einem Faden abwechselnd zwei Bogen, so dafs also jeder Bogen zwischen je zwei Bünden da ohne Zwirn blieb, wo der andere geheftet war, und umgekehrt.

Prüfen wir, welche Heftung für unsere heutigen Bedürfnisse genügend oder erforderlich ist.

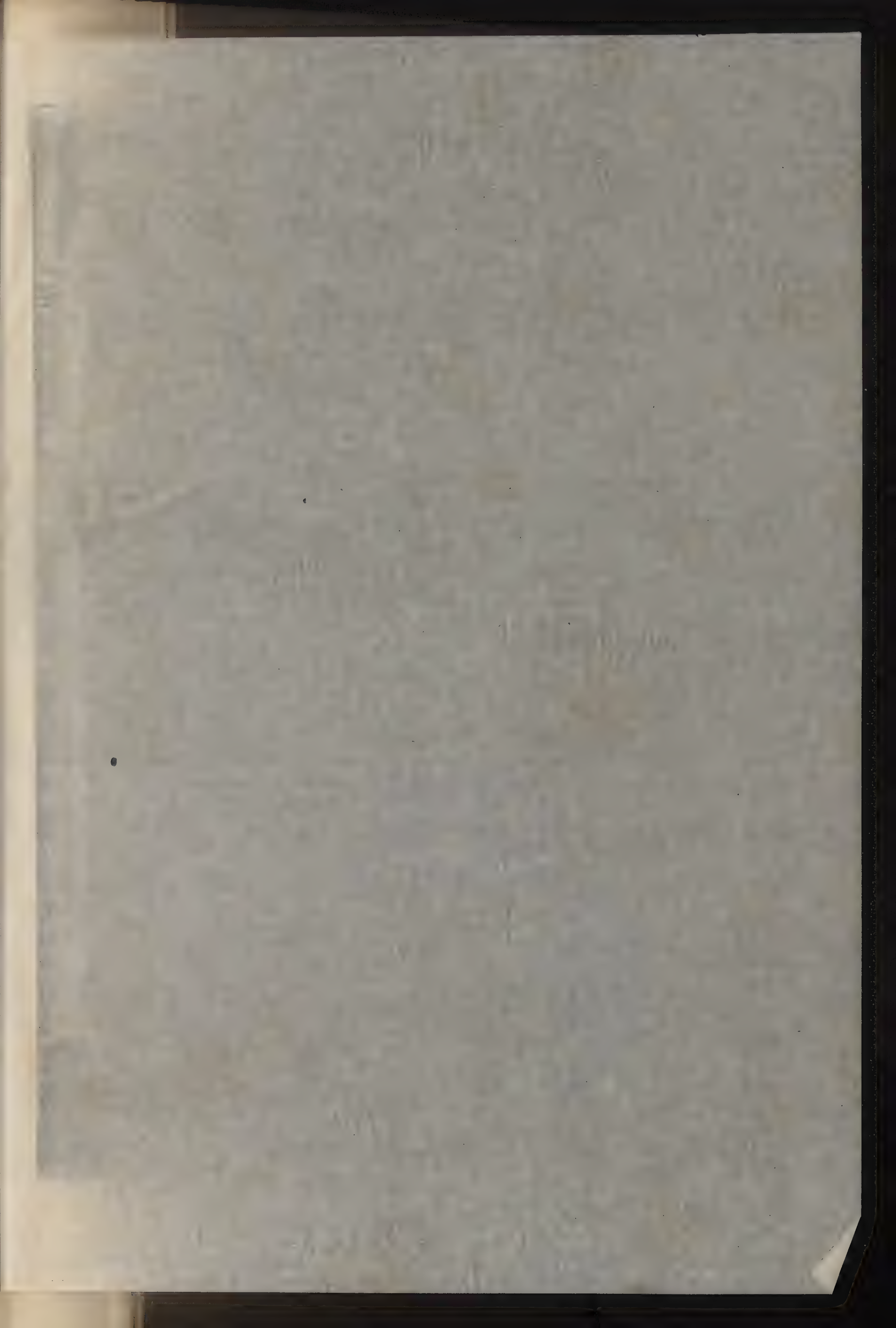
Es würde unsere ganze heutige Bindeweise ungemein vertheuert werden, wollten wir in der ältesten Weise mit umstochenen Bünden arbeiten, zumal eigentlich kein Grund vorliegt, den neueren, eingesägten Bund zu verwerfen, vorausgesetzt, dafs die Heftung auch sonst eine zuverlässige ist. Vor allen Dingen mufs eine genügende Anzahl von Bünden vorhanden sein, die sich für die in Frage stehenden Bücher etwa auf sechs zu beziffern hätten. — Die zu den Bünden verwendeten Schnüre bedürfen keiner besonderen Stärke, dagegen mufs der Stoff selbst ein vorzüglicher sein. Dreidrähtige, handgearbeitete Hanfkordel ist durchaus geeignet, Maschinenkordel durchaus verwerflich. Eingesägt dürfen die Bünde aber keinesfalls tiefer werden, als die Dicke der Bünde erfordert; jedes Mehr nimmt später einen Leimüberschufs auf, der spröde wird und das Buch im Rücken brechen läfst. — Die dritte Hauptsache ist, dafs die einzelnen Bogen durchaus geheftet werden, d. h. dafs der Zwirn durch jeden Bogen in der ganzen Länge eingeheftet ist, und dafs jeder Bogen für sich an sämmtliche Bünde angeheftet ist. — So gearbeitet und dabei gut niedergehalten, d. h. Bogen auf Bogen jedesmal gut niedergestrichen, wird schon der rohgeheftete Buchkörper für die spätere Dauer zeugen.

Der französiche Fachmann nennt dieses feste Arbeiten des Buchblockes, — des „corps d'ouvrage" sehr bezeichnend „bien compris". — Um den Grundsatz dieses festen Zusammenfassens fortwährend festzuhalten ist es nothwendig, dafs der bearbeitete Band so oft und jedesmal so lange als möglich eingeprefst wird, am besten jedesmal über Nacht.

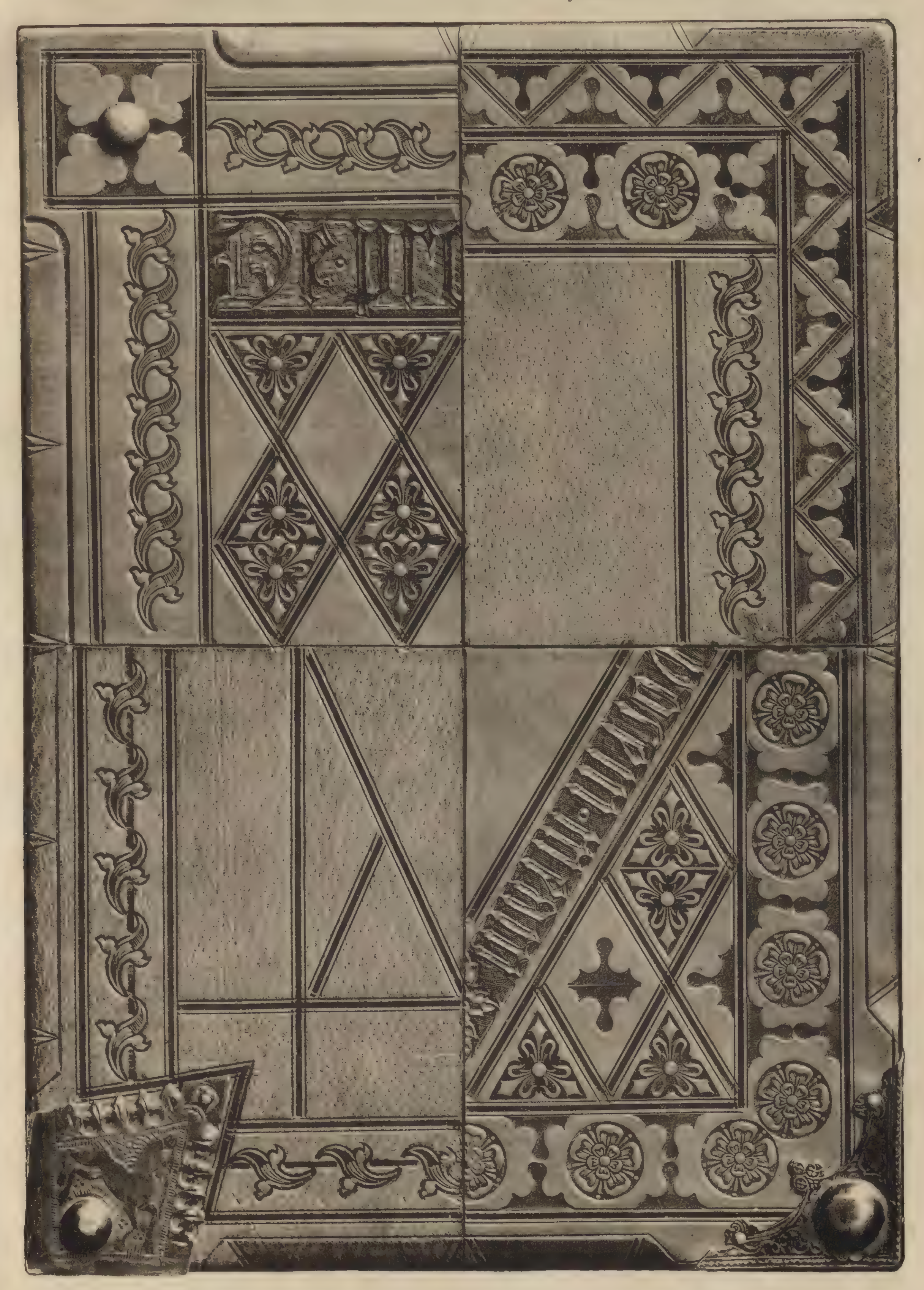
Das geheftete Buch wird bekanntlich auf dem Rücken mit Leim überstrichen, um eine weitere Verbindung herzustellen, und da meint denn so mancher „Meister", hier könnte man gar nicht genug thun; und das ist grundfalsch. Beim Leimen soll nur wenig z w i s c h e n die einzelnen Lagen kommen, um deren Aneinanderkleben zu bewirken; was sonst noch aufsen auf dem Rücken sitzt, macht denselben spröde und brüchig und gibt demnach sehr zweifelhaften Halt. Dagegen soll der Rücken mit einem zwar geschmeidigen, doch sehr zähen Stoffe überklebt werden. Dünnes Leder oder ein klarer Webstoff sind die geeignetsten Mittel. Oben und unten am Rücken gibt das sogen. Kapital dem Buche nach dem Beschneiden zweckmäfsigen Abschlufs; es sollte dies aber an's Buch selbst mit der Hand angewebt werden, während im Allgemeinen heute lediglich ein Stückchen gewebtes „Kapitalband" eine sehr fragwürdige Verstärkung bildet.

Dagegen sind unsere zeitgemäfsen Pappdeckel, sofern nicht geringste Sorten verwendet werden, ein völlig genügender Ersatz der alten Holzdeckel, übertreffen diese an Biegsamkeit und leisten der Feuchtigkeit mehr Widerstand. Doch sollen diese Deckel vor dem Ansetzen an's Buch beiderseitig mit Schreibpapier überzogen, gut geprefst und ausgetrocknet sein, bevor deren Befestigung am Buche erfolgt. Durchziehen der Bünde durch den Deckel, wie in früherer Zeit, ist jeder anderen Arbeitsweise vorzuziehen. Das „aus der Decke fallen", die berechtigte Eigenthümlichkeit des Fabriksbandes, ist dann völlig ausgeschlossen. Weniger gut ist das Aufkleben der Bünde auf die Aufsenseiten der Deckel, verwerflich das Ankleben an der Innenseite. Für Bücher, deren Gebrauch ein beschränkter ist, reicht dies letztere wohl hin, aber nicht für solche, die auf lange Zeit hinaus grofse Dauer gewährleisten müssen.

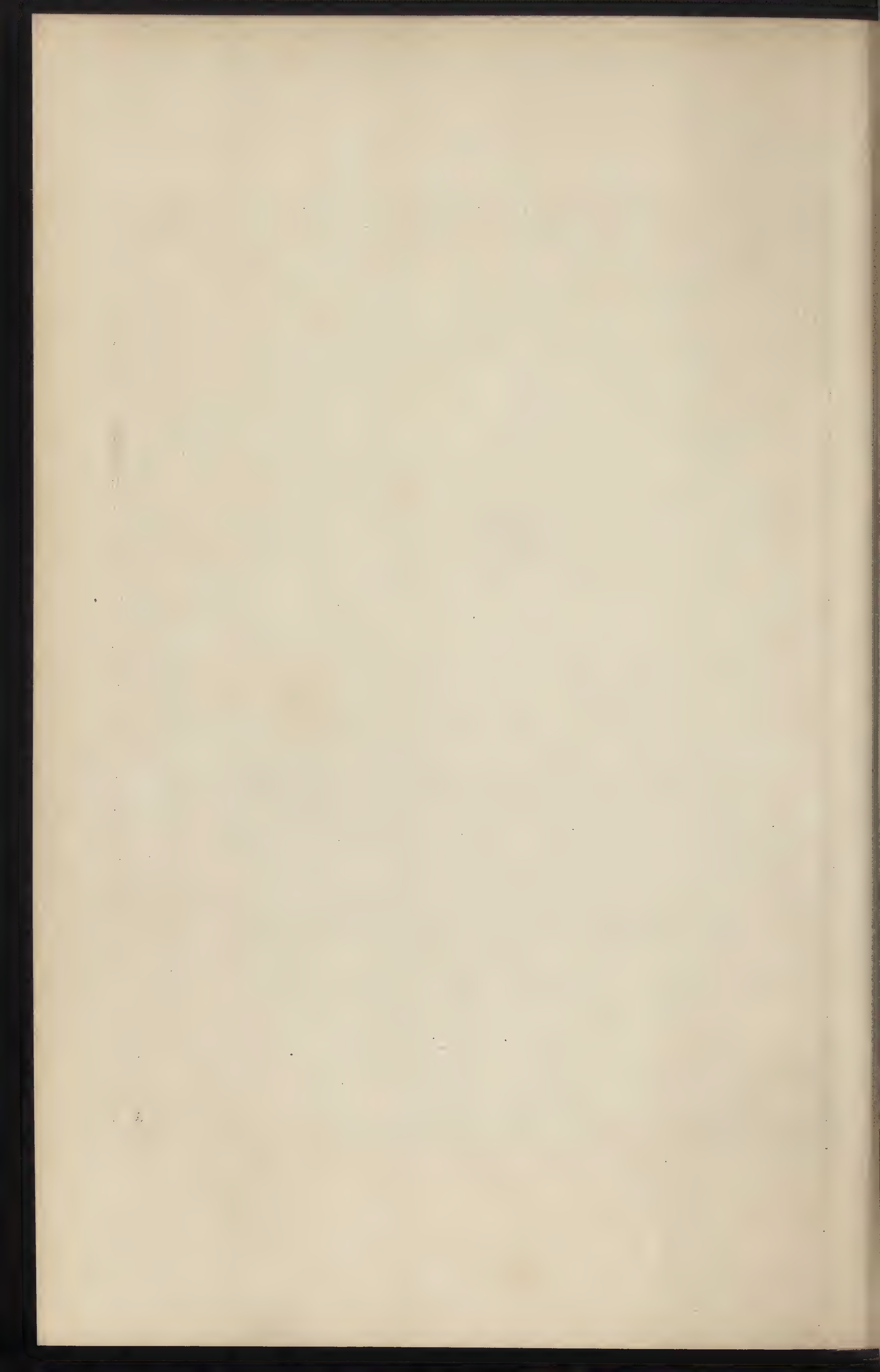
Wie soll der S c h n i t t des Buches behandelt werden? Diese Frage könnte eine sehr vielfache Beantwortung erfahren, wenn wir es nicht mit einer ganz bestimmten Gattung von Ueberzug und Verzierung zu thun hätten, und hierzu pafst am besten die ältere Art der Schnittverzierung: gefärbter einfarbiger Schnitt und Kleisterschnitt. Den ersteren kennt jeder Buchbinder, doch warne man vor dem Danaer-Geschenk der Anilinfarben, die „gar so bequem" sind; dafs sie aber, besonders nach einiger Zeit, entsetzlich gemein aussehen, will Niemand Wort haben. Auch der beliebte reine Karmin ist für solche Bände nicht fein; zweckmäfsig ist, denselben







Vierfacher Entwurf zum Einband liturgischer Bücher
von PAUL ADAM.



mit Umbra ein wenig abzudämpfen. Dasselbe geschehe mit blauen Schnitten, zu denen Indigokarmin — mit Umbra abgetönt — vorzüglich verwendbar ist, besonders wirkt hier der leichte Anflug von grünlich sehr edel.

Wenige unserer heutigen Arbeiter kennen den Kleisterschnitt; leider! und die ihn kennen, denken an den auf der Scheide des vorigen Jahrhunderts geübten „Wolkenschnitt", von dem allerdings der Grundgedanke derselbe ist. — Kleisterschnitt wird mit gefärbtem Kleister gemacht, der in der gewöhnlichen Weise nicht zu bescheiden aufgestrichen wird. Bevor er jedoch trocknet, zieht man mit einem entsprechend geformten Kork — früher benützte man eine Fingerspitze — bandartige Ornamente ein, zwischen die dann mit einem stumpfen Holzstäbchen noch Blattmotive, Blüthen, Punkte etc. eingezeichnet werden. Die denkbar ursprünglichste Verzierungsweise, doch mit nur einigem Verständnifs und Geschick angewendet, entspricht sie dem gedachten Gesammteindruck vollkommen. Indigokarmin in der obigen Zusammenstellung mit Braun gibt den besten Ton, während Roth in gleicher Verwendungsart minder geeignet ist, dagegen Umbra allein recht gut wirkt. Die Arbeit ist sehr einfach, sehr leicht, wenn der betreffende Arbeiter mit dem Zeichnen nicht gerade auf Kriegsfufs steht. — Das sogen. Vorsatz, — das ist hinten und vorn das Doppelblatt, deren je eine Hälfte auf den Deckel geklebt wird — soll diesem Schnitt in der Farbe angepafst sein. Früher machte der Buchbinder dies selbst in ähnlicher Weise wie den Schnitt. Dennoch rathen wir hier aus Zweckmäfsigkeitsgründen zu dem bereits fertigen, möglichst grofsmusterig marmorirten Papiere, wie solches in vielen Mustern und gediegener Waare der Handel bietet, niemals aber zu dem zweifelhaften Glanze des Brokatpapieres, welches allerdings für unsere „zeitgemäfsen" Bände recht verwendbar ist, für die in Frage stehenden Bücher aber wenig passend erscheint.

Haben wir hier bestimmte Schnittarten empfohlen, so sollen doch andere deswegen nicht verworfen werden und würde ein kräftig gefärbter Marmorschnitt, ja ein Goldschnitt, selbst mit Punzirung und Farbenanwendung durchaus passend sein. Es geht dies aber schon über das Können und die Geschäftseinrichtung vieler Kleinmeister hinaus; daher bleibe es denen überlassen, welchen solche Arbeiten geläufig sind.

Der Deckel soll möglichst kräftig aus mehreren Pappen geklebt sein; er würde aber recht plump aussehen, wenn die Kanten nicht abgeschrägt werden sollten, wie man dies auch früher that; dieses Abschrägen geschieht mit einem scharfen Messer unter Nachhülfe der Feile.

Bevor zum Ueberzuge geschritten wird, mufs der Rücken völlig fest und fertig am Buche sitzen. Zu diesem Zweck legt man keinen gerundeten Kartonstreifen ein, sondern aus mehreren Lagen übereinander geklebten Papieres wird der Rücken auf dem Buche selbst geformt. Es wird das Buch in eine Presse gesetzt, und mit möglichst zähem, kräftigem Papier der Rücken überleimt, der Ueberschufs aber nicht am Falz her abgeschnitten, sondern über den Rücken her zurückgebrochen, um an der anderen Seite schmal angeklebt zu werden, sodafs eine sogenannte Hülse gebildet wird. Das Ueberstehende wird wieder zurückgebrochen, aber von jetzt ab auf diese erste, hohle Lage aufgeklebt. Indem man nun so fortwährend hin- und herbricht und aufklebt, kann je nach Stärke des Buches der Rücken beliebig dick geklebt werden. Das oben und unten Ueberstehende wird mit der Scheere glatt geschnitten. An den Stellen, wo im Buche die Bünde liegen, werden auf den Rücken schmale Streifen eines recht dicken Leders aufgeklebt. — Somit ist das Buch zum Ueberziehen fertig.

Lohgares, nicht gefettetes Schweinsleder in Saffiangerbung, oder Kalbleder in Naturfarbe sind die besten Stoffe. — Es mufs dieses Leder in den Gelenken genügend ausgearbeitet werden, um ein ungehindertes Oeffnen des fertigen Buches zu gestatten.

Nun zur äufseren Ausstattung! Es ist ja der vornehmste Zweck dieses Aufsatzes, zu zeigen, wie man mit bescheidenen Werkzeugen eine mustergültige Verzierung des Deckels erreichen kann. Zu diesem Zwecke ist denn auch hier auf einer Lichtdrucktafel ein ganz durch Handtechnik entstandener Deckel in vierfach verschiedener Ausstattung beigefügt, zu dessen Herstellung nur ein Streicheisen und vier gravirte Stempel verwendet sind, mit denen sich also schon eine vollendete Ornamentirung herstellen läfst.

Alle gestrichenen Linien werden genau abgezirkelt und vorgemerkt. Die ganze Lederfläche der betreffenden Seite wird nun mit einem Schwamm gleichmäfsig gefeuchtet; sobald

aufsen keine Nässe auf dem Leder mehr sichtbar ist, wird mit dem mäfsig gewärmten Eisen am Lineal her jeder Strich genau ausgeführt, sodafs derselbe sofort sich dunkel vom Grunde abhebt. In gleicher Weise werden die Stempel abgedruckt, nachdem deren Stellung ebenfalls ausgezirkelt wurde, wobei immer und immer wieder das Leder mit einem Schwamm zu überfahren ist, um selbiges in einem bestimmten Feuchtigkeitsgrade zu erhalten.

Sind alle Striche und Stempel aufgebracht, so wird Alles nochmals mit wenig wärmeren Werkzeugen nachgearbeitet, die vor dem Gebrauch über einen mit Wachs bestrichenen Lederlappen gerieben wurden. Jetzt müssen alle Ornamente tief dunkel und glänzend sein, und so lange dies nicht ganz gleichmäfsig der Fall ist, müssen die noch zu hellen Stellen nachgedruckt werden, erforderlichen Falles unter Nachfeuchten mit einem Pinselchen.

Auf diese Weise erhalten wir den reizvollen Blinddruck, wie er besonders von rheinischen Meistern mit grofsem Geschick bereits im XV. Jahrhundert geübt wurde, und der jetzt leider allzusehr vernachlässigt ist, weil — die Fachleute ihn kaum kennen, und nicht verstehen, die alten Vorbilder im Sinne unserer Zeit zu verwenden.[1])

Häufig wird noch die Nothwendigkeit einer Goldaufschrift herantreten, die bei diesen Bänden niemals auf den Rücken gehört, sondern auf den Vorderdeckel. Da passen aber nur schmale hohe, gothische Minuskeln, und diese sind nicht immer nach Wunsch zu haben. Bei Schweinsleder kann man in diesem Falle dann nichts anderes thun, als auf die Schrift verzichten. Bei Kalbleder jedoch ist man im Stande, die Schrift einzuritzen.

Die Buchstaben werden nach Mafsgabe einer genauen Pause aufgezeichnet und mit der scharfen Spitze eines Messers alle Konturen eingeritzt; die sämmtlichen Schriftzüge werden wenig gefeuchtet, mit einer stumpfen Ahle alle Schnitte nachgerieben, sodafs der Schnitt breit wird, der Grund aber mit einem kleinen, sogen. Mattirpunzen niedergetrieben, damit die Schrift erhaben erscheint. Diese selbst kann mit echtem Muschelgold — nicht zu grell — übermalt werden. Nach dem Abtrocknen verträgt dieses Gold ein vorsichtiges Abglätten mit einem spitzen Zahn. Auch kann man umgekehrt den Grund vergolden und die Schrift stehen lassen. — Diese Arbeit ist nicht schwer und sehr dankbar, doch ist es für Anwendung von Gold zweckmäfsig, etwas dunkelfarbiges Kalbleder zu nehmen, da auf hellem Grunde das Gold nicht den gewünschten Eindruck macht.

Noch etwas über den Beschlag, der bei liturgischen Büchern in der Regel nicht zu umgehen ist. Man beschränke sich auf Ecken und Schliefsen, welch letztere an Riemen genietet sind und lasse allenfalls noch eine Mittelrosette zu, die am besten durchbrochen gehalten ist. Eine solche Ecke — wie sie der beigelegte Probeband in zweifacher Behandlung [aus der Sammlung des Herausgebers] aufweist, die eine auf der linken Seite dem Anfange, die andere dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts angehörig — mufs dann auch, wie auf der Vorlage, dem Deckel wirklicher Schutz sein, nicht etwa nur bis an die Kante gehen, wie man dies neuerdings so häufig findet. Zu beanstanden ist auch die Gepflogenheit einzelner Goldschmiede, statt einer um die Kante herumgreifenden Ecke nur eine recht grofse Verzierung, Rosette oder dergl., aufzunieten, die dem Buche einen Schutz nicht mehr gewährt, als Verzierung aber deshalb bedenklich ist, weil sie den Versuch macht, als selbständiges Ornament das Leder nebst seiner eigenartigen Behandlungs- und Verzierungsart in den Schatten zu stellen, aufserdem aber den Buchdeckel in seinem Flächencharakter zu sehr beeinträchtigt. Dunkel oxydirtes Silber pafst im Tone am besten zum Leder, besonders in vorgedachter Behandlung; wo die Mittel für dieses Edelmetall nicht

[1]) [Die Bände des XVI. Jahrh., besonders die in Kalbleder, die sich in den Rheinlanden zahlreich erhalten haben, bieten auf dem Gebiete des Blinddruckes eine Fundgrube vorbildlichen Materials. Religiöse Embleme und Thierfigurationen, aber auch Blumen, Ranken und andere Verzierungen sind durch Messingstempel aufgeprägt, anfangs nicht selten regellos, später vielfach in rautenförmigen Musterungen. Von ihnen verdienen diejenigen am meisten Nachahmung, die am leichtesten und mannigfachsten zu Mustern sich zusammensetzen lassen. Die Messingrollen, mit denen kürzere und längere Zierstreifen oft in willkürlicher Zusammensetzung hergestellt wurden, können schon wegen der Schwierigkeit, welche sie einer regelrechten Eckenbildung bieten, minder empfohlen werden. Uebrigens hängt die Wirkung des Deckels, zumal des stets reicher behandelten Vorderdeckels (Frontale) vornehmlich von der korrekten und sauber durchgeführten Eintheilung ab und es empfiehlt sich öfters, in dieselbe irgend eine, etwa auf den Inhalt des Buches bezügliche, Legende oder einen sonstigen frommen Spruch aufzunehmen.] D. H.

gegeben sind, da wähle man getrost Messingbeschläge ohne Versilberung, doch lasse man Handarbeit fertigen. Wir können uns nicht verhehlen, dafs dies nicht überall und so ohne weiteres möglich ist. Dennoch wird selbst an sehr kleinen Orten sich ein Schlosser oder ein Kupferschmied finden, der nach einem vorgelegten alten Originale eine sehr gute Buchecke wird treiben und mit dem Ziehpunzen einfache Ornamente wird aufbringen können. — Sollte dies nicht der Fall sein, so ist Jeder, der mit dem Zeichnen umgehen kann, in der Lage, eine vorher fertig gemachte Ecke zu ätzen. — Die Ornamente werden mit gewöhnlichem Asphaltlack, dem zur Verdünnung etwas Terpentin zugesetzt wurde, und einem feinen Pinsel auf das Metall aufgemalt, alle Kanten und die Rückseite aber ganz mit Asphalt gedeckt. Die so vorbereitete Ecke wird in eine Porzellanschale gelegt, die das Aetzwasser — halb Wasser, halb Scheidewasser — enthält. In verhältnifsmäfsig kurzer Zeit ist die Arbeit tief genug geätzt; die Ecke wird in's Wasser geworfen, gut ausgewaschen, der Asphaltlack entfernt, und der Beschlag ist fertig.

Sollen auch die Schliefsen gespart werden, so kann man Binderiemchen — $^1/_2$ cm breite Lederstreifchen — einziehen, was durchaus richtig ist, dabei einen immerhin guten Verschlufs abgibt. — Was die Form von Ecken und Schliefsen anlangt, so müssen wir auf die alten Vorbilder, welche durchaus nicht selten sind, verweisen.

Der gedachte Zweck liefs es wünschenswerth erscheinen, hier und da etwas breit zu werden; möge diese Breite dem Schreiber verziehen werden, der sich bemüht hat, auch dem Fachmanne eine Anleitung zu geben, die diesen ohne Weiteres zum Versuche befähigt; auch ist ersterer zu weiterer Auskunft gern bereit. — Mögen diese Ausführungen dazu dienen, einer wenig geübten Arbeitsweise im wohlverstandenen Interesse des kirchlichen Kunstgewerbes die Wege zu ebnen und den Handwerker der Erkenntnifs näher zu führen, dafs zur Ausführung künstlerischer Arbeiten ein kostbarer Werkzeugbestand durchaus nicht Bedingung ist, sondern dafs es besser ist, das Handwerk zur Kunst entwickeln, als aus der Kunst ein Handwerk machen.

Düsseldorf. Paul Adam.

Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn.

Mit acht Abbildungen.



Unweit Duisdorf, der ersten Station an der von Bonn nach Euskirchen führenden Bahnstrecke, auf der östlichen Abdachung des Vorgebirges, liegt, von Obst- und Weingärten umgeben, das freundliche Gielsdorf, ein zur Pfarre Lessenich gehöriges Oertchen von etwa 400 Einwohnern. Wie so manche Ortsansiedelung am Rhein, so führt auch Gielsdorf seinen Ursprung auf die Tage der Römerherrschaft zurück. [1]) Die Stelle, an welcher jetzt die Kapelle sich erhebt, im Herzen von Gielsdorf, hatten die Römer zum Bau einer Villa ausersehen. In dem Thurme der Kapelle findet sich schräg über dem Eingang ein Bruchstück eines römischen Grabdenkmals eingemauert, über dessen jetzt durch Verputz verdeckte Inschrift die „Annalen des historischen Vereins" weitere Auskunft geben. [2]) Bei der Erbauung einer neuen, südlich der alten belegenen Kapelle im Jahre 1879 entdeckte man im trockenen Mergel eine Begräbnifsstätte mit Skeletten in sitzender Stellung; dicht neben dem Thurme zeigten sich die Fundamente eines runden Gebäudes und in Verbindung damit, an der Nordseite, Reste einer Gufsmauer aus verschiedenen Steinarten; in der Mauer römische Münzen der Kaiser Hadrian, Septimius Severus, Konstantin des Grofsen, Konstantin II., Tetricus und Valens.

Auf den Trümmern des untergegangenen Heidenthums entstand die christliche Kultur des Mittelalters: an der Stelle des römischen Landsitzes erhob sich die mittelalterliche Burg. Auch sie ist verschwunden im Laufe der Jahrhunderte; erhalten geblieben sind aufser der Schlofskapelle

[1]) Dr. Karl Theodor Dumont „Geschichte der Pfarreien der Erzdiöcese Köln", XXIV. Band, Dekanat Hersel, bearbeitet von Pfarrer G. H. Chr. Maafsen, S. 164 ff.

[2]) „Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein", 37. Heft, 1882: „Die römische Staatsstrafse etc. und der Römerkanal am Vorgebirge", von Maafsen, S. 90, 91.

nur spärliche Fundamentreste, welche indes hinsichtlich der Lage der einzelnen Gebäudetheile den Schlufs gestatten, dafs sich der Burgbau westwärts der Kapelle erstreckte und unmittelbar an den Thurm derselben anschlofs. Ueber die Erbauung und die Geschichte dieser Burg geben die uns überkommenen historischen Nachrichten nur schwache Anhaltspunkte. Im Jahre 1250 war Dorf und Herrschaft Gielsdorf als kurkölnisches Lehen [1]) im Besitze der Gräfin Mechtildis von Sayn. In diesem Jahre nämlich schenkte die Gräfin unter anderem auch ihr Schlofs Gielsdorf gegen bestimmte Revenüen dem Erzbischof Konrad von Köln. In ihrem Testamente vom Jahre 1280 erscheint das Domkapitel als Eigenthümer von Gielsdorf. Offenbar in Folge dieser durch die Gräfin Mechtildis geschehenen Uebertragung erkennt das Weisthum in späterer Zeit den Kurfürsten als Grundherrn der Herrschaft Gielsdorf an. Es währte dies, bis zu Anfang unseres Jahrhunderts die kurfürstlichen Güter von den Franzosen als Domänengut eingezogen wurden. Das Schlofs selbst wird, nachdem dasselbe an Erzbischof und Domkapitel abgetreten war, weil unbewohnt, allmählich der Vernichtung anheimgefallen sein, die Kapelle aber blieb ihrer gottesdienstlichen Bestimmung erhalten und scheint, von einem späteren Erweiterungsbau abgesehen, in ihrem ursprünglichen Zustande auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Trotz ihrer bescheidenen Raumabmessungen bietet dieselbe ein hinlängliches Interesse, um in der vorliegenden Aufnahme einem weiteren Kreise vorgeführt zu werden.

Die Kapelle gehört zwei verschiedenen Bauperioden an: der Westtheil einer älteren, der Osttheil einer jüngeren Zeit. An dem ersteren haftet vorzugsweise das architektonische Interesse. Er wird gebildet aus einem Langhause von nur zwei Gewölbejochen und einem sich westlich anschliefsenden Thurm, dessen untere Halle mit dem Schiffe durch eine Bogenöffnung verbunden ist. (Fig. 7 gibt das Kämpferprofil dieses Bogens.) Der ehemalige Ostabschlufs wird wohl in einer halbkreisförmigen, mit einer Halbkuppel überdeckten Chornische bestanden haben, wie solche in den punktirten Linien angedeutet ist. An dem Gebäude selbst ist hierfür jedoch in Folge des späteren

[1]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", 2. Band S. 440.

Erweiterungsbaues kein Anhaltspunkt mehr vorhanden: nur von dem ehemaligen Ostgiebel ist auf dem Dachboden noch ein kleiner, in Fachwerk ausgeführter Rest vorhanden. Die bauliche Durchbildung des Schiffes ist aus den beigefügten Zeichnungen mit ausreichender Deutlichkeit ersichtlich. Ein Gurtbogen, welcher sich auf zwei 0,60 m breite und 0,08 m vortretende Pilaster stützt, deren Basis aus Platte und Schmiege bestehen, während das Kapitell ein der Fig. 7 ähnliches Profil hat, theilt das Schiff in zwei Hälften, deren jedes ehedem mit einem Kreuzgewölbe überspannt war. Die Gewölbefelder sind aber nicht wie bei den Gewölbebauten des XII. Jahrhunderts quadratisch, sondern nach der Längenrichtung der Kirche erheblich schmaler als die Breite der Kirche. In dieser oblongen Grundform entsprechen dieselben dem erst in der gothischen Epoche zur vollen Durchführung gelangten Konstruktionssystem. Erhalten ist nur das westliche Joch. Das östliche hat — wohl beim Neubau des Chores — einer flachen Balkendecke weichen müssen. Dicht unter den Gewölben ist in jedem Joche auf beiden Seiten ein kleines rundbogig geschlossenes Fenster angeordnet. Diese vier alten Fenster sind jedoch gegenwärtig vermauert und sehr unpassend durch zwei gröfsere ersetzt. (Unsere Abbildung zeigt die ursprüngliche Anlage.) Der untere Theil der Wand wird in jedem Joche durch zwei 1,21 m breite, 1,76 m hohe und 0,32 m tiefe Nischen in wirkungsvoller Weise gegliedert. Die Eckpilaster, auf welche sich die Rundbögen dieser Nischen stützen, haben keine Basis, jedoch ein in einem Rundstabe bestehendes Kapitell. (Fig. 8.) Die auf der Nordseite dem Thurm zunächst gelegene Nische ist als Thüröffnung ausgestaltet; sie mag für die Benutzung des Publikums bestimmt gewesen sein, während der Westeingang im Thurm mit der Burg in Verbindung gestanden und für die Burgherrschaft gedient haben wird. In seinem unteren Geschosse zeigt der Thurm auch ein Kreuzgewölbe; dasselbe nähert sich aber, da die Gräte in ihrem oberen Verlaufe fast nur angedeutet sind, der böhmischen Kappe. Nach

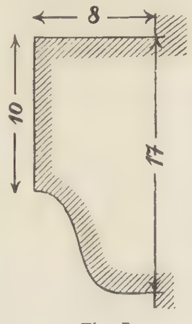
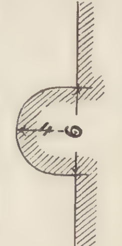
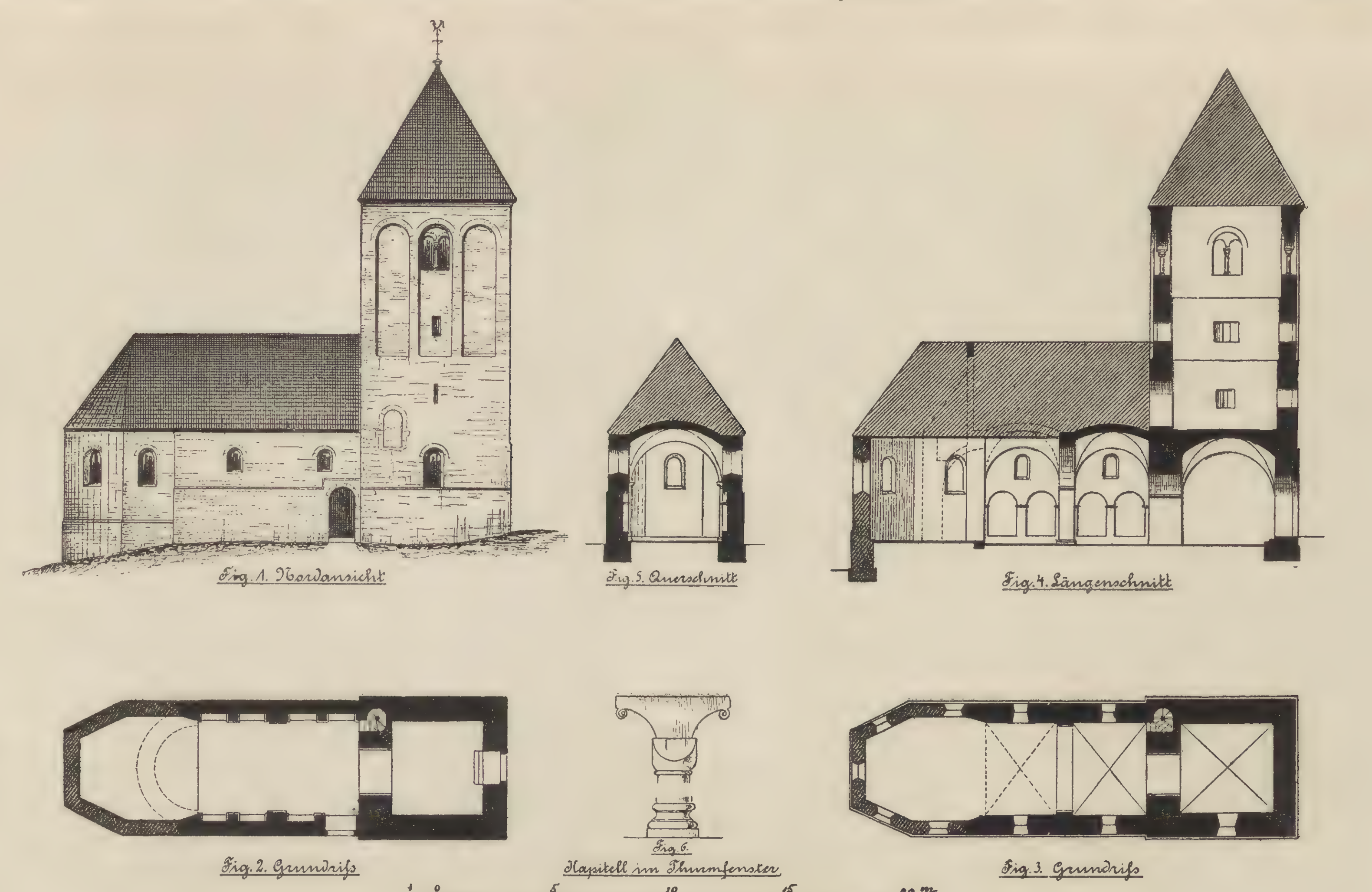


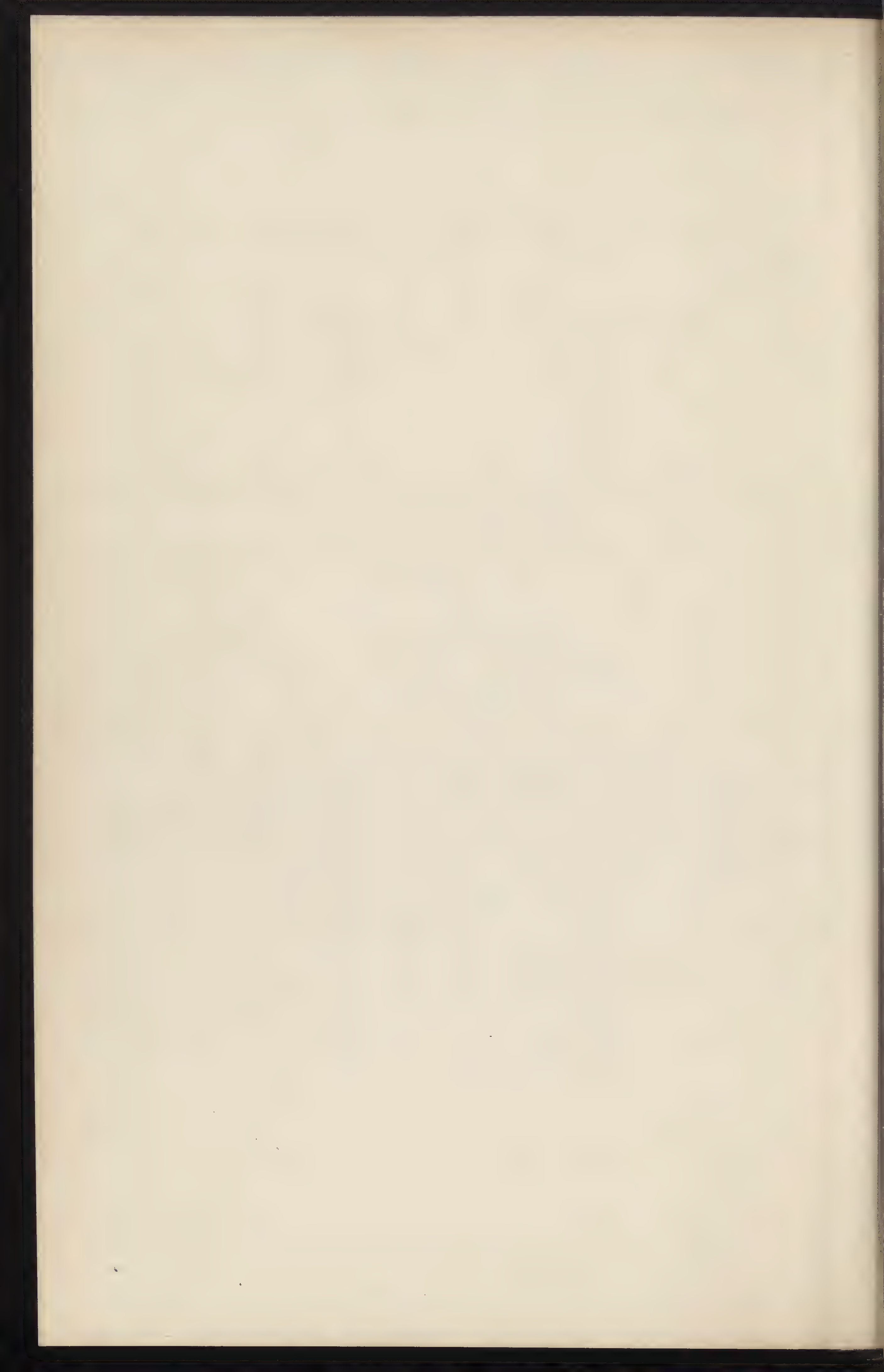
Fig. 7.


Fig. 8.



Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn

aufgenommen von W. Effmann.



oben führt, zugänglich vom Schiffe der Kirche, eine in seiner Ostmauer ausgesparte, sehr enge und unbequeme Wendeltreppe. Die schmalen schiefsschartenartigen Fensteröffnungen der beiden mittleren Geschosse widersprechen nicht der geschichtlichen Ueberlieferung, dafs der Oberbau des Thurmes als Gefängnifs für Verbrecher benutzt worden sei. „Capella (sc. turris) in Gielstorff, quae ab ante, ut antiqua monumenta referunt, erat receptabulum delinquentium", so heifst es nämlich im Kirchenbuch Nr. IV. von Lessenich. Mit diesem Zwecke könnte dann auch die auf der Nordseite des Thurmes sichtbare, gegenwärtig vermauerte Thüröffnung in Zusammenhang gestanden haben. Das oberste Geschofs, welches als Glockenstube dient, zeigt auf jeder der 4 Seiten eine Fensteröffnung in der bekannten, an der Münsterkirche zu Essen in Deutschland zuerst nachgewiesenen Form. Die Mittelsäule, auf welche sich mittels eines Kämpferstücks die unter dem gemeinsamen Bogen zusammengefafsten kleineren Bögen stützen, hat eckblattlose Basis und Würfelkapitell. (Fig. 6.) Das Aeufsere des Thurmes, welcher in einem Pyramidendache seinen Abschlufs findet, ist in einfachen Formen gehalten. Der obere Theil wird durch eine Lisenen- und Bogen-Architektur belebt, der untere besitzt dagegen keinerlei Ausbildung. Auch das Langschiff weist nur schmucklose Façaden auf. Besonders in die Augen fällt hier die grofse Höhe des Sockels: derselbe reicht bis zur halben Höhe der Schiffsmauer empor. Ein Blick auf den Querschnitt zeigt, dafs es konstruktive Momente sind, welche zu dieser Anordnung geführt haben. Durch die Gurtbogenvorlage, durch die innere Nischenanlage und die Höherführung der Plinthe im Aeufseren ist ein nach der Stützlinie geformtes Widerlager gewonnen worden: ein Beleg dafür, wie früh man auch in Deutschland an die Lösung des Problems einer rationellen Gewölbetechnik herangetreten ist. Denn der Frühzeit der Baukunst in deutschen Landen gehört unsere Jakobikapelle sicher an. Wenn man auch Bedenken trägt, sie mit dem Verfasser des Eingangs genannten Werkes dem X. Jahrhundert zuzuschreiben, so sprechen doch ausreichende Gründe für die Entstehung des Bauwerkes im XI. Jahrhundert. Es eignen dieser Zeit die erwähnten Detailformen nicht minder, wie das System des innern Aufbaues. Letzteres ähnelt dem der von Quast dem XI. Jahrhundert zugewiesenen Stephanskapelle (dem sogen. alten Dom) zu Regensburg. [1]) Auch in dem Westjoche der wenn nicht dem X., so doch sicher dem XI. Jahrhundert angehörigen Krypta der Benediktinerkirche zu M.-Gladbach begegnet uns eine ähnliche Gliederung der Wandflächen. [2]) Das Gleiche ist der Fall in dem der Zeit um 1040 zugeschriebenen Chorquadrat der Stiftskirche zu Surburg, dessen alterthümliche Fassung nach dem Ausdruck von Adler wie ein embryonischer Keim zu dem herrlichen Gewölbesystem von Speier uns entgegentritt. [3])

Die geringen Abmessungen der Kapelle — sie hatte im Schiffe nur eine innere Länge von 6,87 m, bei einer Breite von 4,20 m — machte einen Erweiterungsbau nöthig, dem, wie bereits erwähnt, die ehemalige Choranordnung zum Opfer fiel. [4]) Derselbe ist in unseren Grundrissen durch den helleren Ton hervorgehoben. Er ist flach gedeckt und mit 5 Rundbogenfenstern versehen. Das Fehlen eines jeden architektonischen Schmuckes wird ersetzt durch die Gemälde, mit welchen die inneren Wandflächen dieses Chorraumes ausgestattet sind. Dieselben sind auf rothbraunem Grunde ausgeführt und stellen Scenen aus dem Martyrium der hl. Margaretha und dem Leben des Heilandes dar.

Die Darstellungen beginnen 1,80 m über dem Fufsboden und reichen bis zur Decke. Rechts und links sind dieselben in 3 Reihen übereinander gestellt, welche durch grünliche Bänder von 10 cm Breite von einander geschieden werden. Durch ebensolche Bänder in senkrechter Richtung werden auf diese Weise die Wandflächen in einzelne Felder zerlegt, welche gegen 85 cm breit und 75 cm hoch sind. An den Wandungen des Chorschlufses sind die beiden unteren Reihen zu einer einzigen von 1,60 m Höhe zusammengezogen und ist auf den so gewonnenen gröfseren Flächen die Kreuztragung, die Kreu-

[1]) v. Quast „Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg". Berlin 1852.

[2]) „Organ für christliche Kunst," Jahrg. 1859 Nr. 22 bis 24: „Die ehemalige Benediktiner-Abtei zum hl. Veit in M.-Gladbach." Ferner: F. Bock „Rheinlands Baudenkmale", Abteikirche zu M.-Gladbach. S. 6.

[3]) F. Adler „Frühromanische Baukunst im Elsafs". Berlin 1879. S. 9, 10. Abbildung: Blatt 3, Fig. VII und VIII.

[4]) (Capella) ad majorem Dei gloriam nec non ad honorem s. Jacobi apostoli exstructa vel potius reaedificata et extensa, heifst es in dem erwähnten Kirchenbuche IV von Lessenich.

zigung, die Pietagruppe und die Auferstehung zur Darstellung gebracht. Die Wandgemälde gehören der gothischen Zeit an und sind, wenn auch nicht unbeschädigt, verhältnifsmäfsig wohl erhalten. [1])

Zu einer genaueren Datirung des Chorbaues fehlt es an einem bestimmten Anhalt; der Umstand indes, dafs an den Fenstern ausschliefslich der Rundbogen zur Anwendung gekommen ist, berechtigt zu dem Schlusse, dafs die Erweiterung der Kapelle im XII. oder XIII. Jahrhundert vorgenommen worden ist. [2])

Da dieselbe für das Bedürfnifs der Jetztzeit auch in diesem Umfange nicht mehr ausreichte, wurde im Jahre 1880 nach dem Plane von V. Statz in Köln eine neue gröfsere Kapelle erbaut. Dieselbe ist aus freiwilligen Beiträgen der Gemeinden Gielsdorf und Oedekoven als zweischiffige gothische Hallenkirche in Ziegelrohbau ausgeführt; in der Richtung von Norden nach Süden sich erstreckend, bildet der in ihrer Längenaxe liegende Thurm der alten Kapelle ihren Nordabschlufs. Mit der alten Kapelle ist sie durch die Anlage einer in der Westnische der Südwand angebrachten, also der alten Nordthür analogen Thür in Verbindung gesetzt: eine dieser entsprechende Thüranlage neben der Westseite des Thurmes führt von Aufsen in das westliche Schiff der neuen Kapelle. Es ist so von dem (beiden Kapellen gemeinsamen) Thurme nach Osten und nach Süden ausstrahlend eine Gebäudegruppe reizvoller Wirkung geschaffen: ein anziehendes und nachahmungswürdiges Beispiel, den Forderungen der Gegenwart wie der Vergangenheit in praktischer Weise zugleich gerecht zu werden. Wer da weifs, wie häufig noch immer und nicht am seltensten in hochkultivirten Städten, unersetzliche Werke der Vorzeit spurlos vernichtet werden, wird den Männern die Anerkennung nicht versagen, welche es sich haben angelegen sein lassen, hier in ländlicher Abgeschiedenheit ein mit dem Entstehen und der Geschichte ihres Heimathsortes eng verknüpftes Bauwerk zu erhalten. Gerne schliefsen wir uns deshalb den Worten des Dumont'schen Werkes an: „Die Kapelle ist eine uralte adelige Stiftung, für die Geschichte der Baukunst wie der Pfarre gleich interessant, und darum ihre Erhaltung nach dem Neubau dankend anzuerkennen". Der hieran geknüpften Mahnung „nur ja nicht durch neue Veränderungen die alte Form zu zerstören", fügen wir den Wunsch an, dafs die Zeit einer würdigen Wiederherstellung der alten Kapelle nicht mehr fern sein möge.

Münster. W. Effmann.

[1]) An der Ostseite sind sie durch einen unmittelbar an die Wand gerückten Zopfaltar ebenso wie das hier befindliche, aber jetzt vermauerte Fenster verdeckt. Eine sachgemäfse Restauration dieser figurenreichen Bilder wäre dringend zu wünschen. Auch in dem älteren Theile der Kapelle sind Reste von Bemalung sichtbar.

[2]) Otte-Wernecke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie", 5. Aufl., 2. Bd. S. 69, erwähnen unter den romanischen Bauten mit folgenden Worten der Kapelle von Gielsdorf: „Kapelle, fünfseitig geschlossen, mit schwerfälligem viereckigem Thurm. Krypta". Diese Angabe ist dem Obigen entsprechend richtig zu stellen.

Kleinere Beiträge.

Das grofse Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich. [1])

Mit Abbildung.

Im Stadtarchiv zu Köln befindet sich das Prachtsiegel an einer Urkunde vom 25. Mai 1363, Haupt-Urk.-Arch. No. 2386. Der Text des Privilegs, welches den Kölner Kaufleuten Vergünstigungen für den Tuchhandel in Oesterreich gewährt, ist durch Lacomblet, Urkb. f. d. Gesch. d. Niederrheins Bd. 3 No. 648 zum Abdrucke gebracht. Ennen hat dann in den Quellen zur Gesch. d. St. Köln 4 No. 426 darauf hingewiesen, dass ein dem gegenwärtigen sehr ähnliches Siegel desselben Fürsten bereits 1867 im Geschichtsfreund (der fünf Orte Luzern, Uri etc.) Bd. 22 veröffentlicht worden sei. Nun macht aber weder die Lithographie in der schwei-

[1]) Vgl. über diesen prachtliebenden Fürsten u. a. A. Huber „Herzog Rudolf IV. von Oesterreich"; J. Schneller „Die schmucken Siegel Erzherzogs Rudolfs IV. von Oesterreich" im (schweizerischen) „Geschichtsfreund" 22 S. 1—18; A. Bruder „Studien über die Finanzpolitik Herzog Rudolfs IV. von Oesterreich".

zerischen Zeitschrift noch die Tafel, welche der Ennen'schen Publikation beigegeben ist, eine genaue Nachbildung des hervorragenden Erzeugnisses sphragistischer Kunst entbehrlich.

Das Siegel, in rothem Wachs abgedrückt, ruht in einer weissen Schüssel, deren Durchmesser etwa 15,5 cm beträgt; die Befestigung an der Urkunde ist durch grüne und rothe Seidenfäden erfolgt. Der Herzog führt in der rechten Hand die Fahne, in der linken den Schild seines Hauses. Die Wappen, welche, theils von Engeln theils von Waldmännern getragen, die lebensvoll bewegte Reitergestalt umgeben, sind die von Steiermark (pantherartiger Löwe), Habsburg (Löwe), von der (windischen) Mark (Hut mit Schnur und Quasten), von Krain (Adler), Portenau (geöffnetes Thor), Pfirt (zwei Fische) und Kärnthen (getheilt: drei Löwen und österreichischer Querbalken). Die Umschrift lautet: † rudolfus : quartus · dei · gracia: archydux : austrie · stirie · et : karinthie : dominus : carniole · marchie : ac : portusnaonis : comes · in : habspurg · ferretis : et : kiburg · marcio · burgovie · ac · lantgravius · alsacie ·

Dr. Leonard Korth.



Ausstellungen und Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung in Brüssel,

auf die bereits im I. und II. Hefte unserer Zeitschrift die Aufmerksamkeit hingelenkt wurde, hat die grofsen an sie geknüpften Erwartungen im vollsten Mafse erfüllt. Sie nimmt von dem mächtigen, halbkreisförmigen, aus Stein und Eisen konstruirten monumentalen Gebäude den linken Flügel zum gröfsten Theile in Anspruch und die gewaltige Eintrittshalle, in der Gipsabgüsse von den hervorragendsten Denkmälern der altklassischen Zeit, namentlich aber des Mittelalters und der Frührenaissance, zumal in Belgien und Holland, so lehrreich wie malerisch (nach dem Vorbilde des Kensington-Museums) aufgestellt sind, bildet zu den Alterthümern ein Atrium, wie es vortheilhafter und günstiger kaum gedacht werden kann. Die weiten, hohen und lichten Räume, in denen diese paradiren, sind durch zahlreiche und ausgezeichnete alte Gobelins und Fahnen prächtig dekorirt. Die Aufstellung und Vertheilung der Glasschränke, der alten Möbel und der grofsen freistehenden Kunstsachen ist eine so übersichtliche und geschmackvolle, dafs Beschauung und Studium in jeder Beziehung erleichtert sind.

Die grofsen Kabinete, die eine Art von erhöhtem, überall durch Treppen zugänglichem Seitenschiff bilden, sind sehr geschickt benutzt worden, um als Kulturbilder eingerichtet und ausgestattet zu werden. — Eine Küche mit einem ungemein reichen, mannigfachen Einrichtungsapparat eröffnet diese interessante Serie in der geschicktesten Weise. Es ist geradezu erstaunlich, was sich da aus den letzten Zeiten des Mittelalters und aus der Folgezeit an Küchengegenständen zusammengefunden hat bis zu den Vogelkörben, den Wascheinrichtungen, Spinnrädern u. s. w. — Ein bürgerliches Zimmer des XV. Jahrhunderts schliefst sich an und es fehlt in ihm kaum ein Möbel, welches ein solches jeweilig zu enthalten pflegte. — Das Herrenzimmer des XVI. Jahrhunderts ist sehr reich ausgestattet und zwei Vitrinen mit Limoussiner Emailbildern und mit Miniaturgemälden bilden noch eine besondere Zugabe. — Der Waffensaal ist äufserst opulent und was an den Wänden und Ständern nicht angebracht werden konnte, ist in zwei grofsen und in zwei kleinen Glasschränken als höchst kostbares Geräth untergebracht. — Das Zimmer des XVII. Jahrhunderts enthält ein sehr reiches Meublement mit Einschlufs des Bettes, aber auch zwei flache Vitrinen mit künstlerisch sehr werthvollen Eisenarbeiten. — Das Rococozimmer ist fast ausschliefslich aus Lütticher Möbeln aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts zusammengesetzt und zwei Glasschränke präsentiren eine anmuthige Auswahl von zahlreichen Gläsern und Schmucksachen aus dieser Zeit. — Ein vornehmes Zimmer, welches den Geist der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts athmet, schliefst die glänzende und instruktive Reihe, die neben dem eigentlichen Ausstellungsraum als überaus wichtiges und werthvolles Leitmotiv herläuft, insoweit es sich um den Schlufs des Mittelalters und um die folgenden Jahrhunderte als vorwiegend profanes Ergänzungsmaterial handelt. In ihm vervollständigt sich also das beispiellos reiche Bild, welches der Hauptausstellungsraum bietet.

In diesem ist eine chronologische Reihenfolge nach den einzelnen Kunstzweigen, soviel es möglich war, eingehalten worden und in ihr gruppiren sich die einzelnen Objekte nach folgenden vom Kataloge festgehaltenen Gesichtspunkten: Vor-römische, also prähistorische und belgisch-römische, sodann fränkische Funde, die Goldschmiede- und Emaillirkunst im Dienste der Kirche, sodann im Dienste des bürgerlichen Lebens Schmucksachen, Uhren, Miniaturbildchen, Medaillen; Gegenstände aus Bronze und Kupfer, aus Zinn und Eisen; Kästchen, Waffen, Gegenstände aus Elfenbein, Marmor und Alabaster, aus Holz, Möbel, Wand- und Standuhren, Lederarbeiten, Gläser, Glasgemälde, Steingut, Fayencen, Porzellane, Gewebe, Tapisserien, Stickereien, Spitzen, kirchliche Gewänder (Paramente), Kostüme, Fächer, illuminirte Handschriften, Musikinstrumente, Abzeichen von Zünften.

In dieser Reihenfolge beschreibt der 562 Seiten umfassende Katalog, der zum gröfsten Theil von Kanonikus Reusens verfafst ist, die einzelnen Gegenstände durchaus sach- und

fachgemäfs, manche derselben, namentlich die kirchlichen, sehr eingehend, andere sehr kurz, aber alle durchaus zuverlässig, so dafs er einen hohen wissenschaftlichen und bleibenden Werth hat. Diesen wird er um so mehr behaupten als mehrere Gruppen, die er besonders gründlich behandelt, in dieser Vollständigkeit wohl niemals wieder in die Erscheinung treten werden. Zwar bietet jede Gruppe ein mehr oder weniger vollständiges Bild der Entwickelung, welche das betreffende Material, oder der bezügliche Kunstzweig genommen hat, und bei mancher derselben ist sie bis weit in das erste Jahrtausend zurückzuverfolgen. Es ist ein wahrer Hochgenufs und eine überaus fruchtbare Belehrung, diese fast lückenlosen Serien zu prüfen, die so komplet und vorzüglich kaum je mögen vereinigt gewesen sein. Den einflufsreichen Veranstaltern dieser Ausstellung ist es nämlich gelungen, die Vorstände der Diözesen, der Kirchen und Klöster, die Vertreter der Städte und der öffentlichen Museen innerhalb der Landesgrenze und auch aufserhalb derselben die hervorragendsten Besitzer von Privatsammlungen um ihre Leihgaben mit einem Erfolge anzugehen, wie er eigentlich noch nicht dagewesen ist und sicher sobald sich nicht wiederholen wird. Die grofsen Kupfergüsse des XIII., XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts, die sogen. „Dinanderiees", sind in Evangelienpulten, Osterleuchtern, Taufbrunnen in einer Weise vertreten, die geradezu überwältigend ist und die kleineren Erzeugnisse desselben Materiales die Aquamanilien, Mörser, Leuchter, Rauchfässer, Kreuze, Kruzifixe und sonstigen Figuren ergänzen diese auch in praktischer Hinsicht so wichtige und lehrreiche Sammlung. — Noch viel bedeutsamer und hervorragender ist die Kollektion von mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten, namentlich von Reliquien-Schreinen, -Tafeln, -Kreuzen, -Gefäfsen, -Figuren u. s. w., die fast ausschliefslich im Lande ihre Heimath haben und behalten haben. Was die Kirchenschätze von Namur und von Tongern, von Lüttich und von Walcourt, von Huy, Visé u. s. w. u. s. w. noch besitzen und hergeliehen haben, ist ganz erstaunlich, ein kostbarer Beitrag zur Thätigkeit der Goldschmiede namentlich an den Ufern der Maas im XIII. und XIV. Jahrhundert, gleich interessant für den Archäologen wie für den Künstler, der in ihr eine unerschöpfliche Fundgrube der besten und dankbarsten Vorbilder findet. Nach der einen wie nach der anderen, also nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite sie zu prüfen ist von der gröfsten Wichtigkeit.

Nach der einen Seite wird es sich vor Allem darum handeln, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieser glänzenden und produktiven Goldschmiede-Werkstätten, als deren höchster Meister gleich nach 1200 der Frère Hugo in der Abtei Oignies (von dem 15 Werke, wohl sämmtliche, die erhalten, ausgestellt sind), zu betrachten ist, festzustellen und namentlich ihre Unterschiede von den rheinischen Schulen zu markiren. Nach der andern Seite wird es namentlich darauf ankommen, was von diesen Erzeugnissen und von denen der Dinanderiees den heutigen liturgischen Bedürfnissen gegenüber besonders nachahmungswerth erscheint, hervorzuheben. Nach diesen beiden Richtungen werden die Veranstalter durch grofse Aufnahmen und scharfe Abgüsse gewifs ihre unschätzbaren Verdienste noch zu vervollkommnen und dauernd zu machen beflissen sein. Auch unsere Zeitschrift wird hier ihre Beihülfe nicht ganz versagen dürfen und in einem weiteren Berichte gerade diese beiden Seiten ins Auge fassen müssen. Für diesmal möge aus diesem Kreise nur eine sehr merkwürdige Reliquien-Monstranz aus dem Schatze von Tongern, die hier, Dank der Güte des Herrn Kanonikus Reusens, in der umstehenden Abbildung beigefügt ist, ein Werk zur Darstellung bringen, welches auf eine Zusammenwirkung der heimischen Werkstätten in den architektonischen wie figuralen Theilen, und der rheinischen (kölnischen) in den dekorativen, den Reliefschmelztäfelchen, beruhen dürfte.

Versuchen wir nach der Hervorhebung der beiden Glanzpunkte (zu denen auch Privatsammler kostbare Beiträge geliefert haben: inländische wie Vermeersch — der auch sonst die gröfsten Verdienste um die Ausstellung hat —, Frésart u. s. w., und ausländische, unter denen aus Köln Albert von Oppenheim seine sämmtlichen mittelalterlichen Metall-Arbeiten, Thewalt sein herrliches Niello-Kreuz, Bourgeois eine ganze Kollektion von interessanten Objekten) noch einen kurzen Ueberblick über den sonstigen Hauptinhalt der Ausstellung zu gewinnen, so werden wir, chronologischen Gesichtspunkten folgend, zunächst der prähistorischen Funde an der Westküste von Spanien durch die Gebr. Siret zu gedenken haben, sofort aber der bel-

gisch-römischen Fundstücke, als deren Hauptheerd die Umgegend von Namur zu bezeichnen ist. In ihnen spielt die Emailtechnik eine Hauptrolle, die des Grubenschmelzes, des nassen und des trockenen Mosaikschmelzes, unter welche drei Kategorien sich sämmtliche Spezimina unterbringen lassen. Von ihnen hat sich auffallenderweise keine in die unmittelbar darauf folgende fränkische (oder merowingische) Periode hinübergerettet, die hauptsächlich durch eingelegte Glasflüsse ihre farbige Wirkung erstrebte. — Der Zeit nach schliefst sich eine grofse Sammlung von Gewand- und Gewebestücken an, die eine ganze Vitrine füllt. Sie stammen aus christlichen Begräbnifsstätten Oberägyptens, die in den letzten fünf Jahren so erfolgreich sind ausgebeutet worden, und zählen nicht zu den unbedeutenderen Ergebnissen dieser Ausgrabungen. Sie geben in Bezug auf Technik, Färbung, Darstellung u. s. w. aufserordentlich viel zu denken und zu studiren, und die alten Lederschuhe, die zu ihnen gehören, sind technisch wie dekorativ höchst lehrreich. An diese altchristlichen Gegenstände reihen sich der Zeit nach die Elfenbeintafeln an, von denen einige bis an resp. in die karolingische Zeit zurückreichen. Sie bilden eine vollständige Entwickelungsreihe bis in die spätgothische Periode und finden ihren Glanzpunkt in einer 36 cm hohen sitzenden Madonnenfigur, die erst vor Kurzem in den Besitz des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln übergegangen ist. Dem Anfange des XIV. Jahrhunderts angehörig, also derjenigen Zeit, welche in Bezug auf die Madonnendarstellung den älteren strengen, wenn wir so sagen dürfen, dogmatischen Standpunkt bereits zu verlassen angefangen hatte, entfaltet sie die ganze Fülle der Anmuth, über welche, zumal in Frankreich, die religiöse Plastik damals verfügte. Dazu ist sie von einer geradezu beispiellosen Erhaltung, die für eine Elfenbeinfigur aufsergewöhnlich reiche Bemalung nicht ausgenommen. Hoffentlich wird es uns vergönnt sein, von diesem in jeder Hinsicht überaus hervorragenden Gegenstande unseren Lesern bald Abbildung und Beschreibung vorzulegen. — Neben den Elfenbein-Sculpturen figuriren die Holzschnitzereien, die gröfseren in der Regel aus Eichenholz, bald mit, bald ohne Polychromie, sei es als Einzelfiguren, sei es in der Form ganzer Altäre, unter denen derjenige von Vermeersch ein Werk von ganz seltener Vollendung ist; die kleineren aus Buchs, unter denen sich aus dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert einige wie durch ihre minutiöse Behandlung, so durch ihre stilistische Vollkommenheit gleich ausge-

zeichnete Exemplare befinden. — An Formvollendung kommen ihnen verschiedene geschnittene Lederarbeiten ersten Ranges gleich, darunter auch einige in getriebener und bemalter Technik. — Was im Anschlusse an diese an Bucheinbänden vorhanden, ist nicht gerade hervorragend, aber desto bedeutsamer sind die illuminirten Handschriften, die nicht so sehr vom archäologisch-chronologischen, als vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkte ausgewählt erscheinen. Was aus den burgundischen und flandrischen Miniatoren-Schulen namentlich die königliche Bibliothek hier deponirt hat, ist von einer Schönheit und Eleganz ohne Gleichen. Sie finden ihre letzten Ausläufer in den herrlichen englischen Miniaturporträts, die ein englischer Sammler ausgestellt hat. — Neben ihnen erscheint als ihnen einigermafsen verwandt eine auserlesene Sammlung von Schmucksachen der mannigfachsten Art, unter denen nur die Goldemails in geringerem Grade vertreten sind. — Ueberaus reich ist das sogen. Geräth vorhanden, das neueste Schoofskind der vornehmen Sammler, und was in dieser Beziehung Zschille allein in einer grofsen Vitrine höchst übersichtlich ausgestellt hat, ist in dieser Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit wohl jeder Konkurrenz gewachsen.

Eine gute Medaillen-Sammlung findet sich unmittelbar daneben aufgestellt und sie leitet zu den aus den letzten Jahrhunderten stammenden meistens profanen Metallarbeiten, den gegossenen wie getriebenen über, die hier in ganz aufsergewöhnlicher Fülle zusammengekommen sind, darunter einige auserlesene Stücke: Kannen, Schüsseln, Leuchter etc. aus Pariser Sammlungen. — Von grofser Reichhaltigkeit und Vollständigkeit sind die keramischen Serien und in ihrem Bereiche einige Abtheilungen von aufsergewöhnlicher Bedeutung. Die Steingutarbeiten von Siegburg, Frechen, Raeren sind hinreichend vertreten, die italienischen Majoliken, namentlich aus der Sammlung von Somzée, sehr zahlreich, die Fayencen sowohl die heimischen wie die fremden in seltener Anzahl und Güte. Mehrere Glasschränke sind ausschliefslich mit Delfter Fabrikaten gefüllt, unter denen die seltenen bunten durch ihre Pracht staunen machen. — Auf dem Gebiete der Gläser sind die mittelalterlichen Fabriken nur spärlich, die späteren reichlich repräsentirt. Ganz unscheinbar, aber von höchster Seltenheit ist ein Portraitmedaillon aus der klassischen Zeit mit der griechischen Umschrift „Aristion die schöne Frau". Es hat nur 4 cm im Durchmesser und ist mit Muschelgold (nicht in Blattgold, wie bei den sogen. Goldgläsern und bei den ersten italienischen Hinterglasmalereien des XIII. Jahrhunderts) auf eine blaue Glasplatte aufgetragen, welche mit einer weifsen überdeckt und geschlossen ist. Parallelen dazu finden sich an dem grofsen Kreuz der Galla Placidia in der Bibliothek zu Brescia, im Museum zu Turin und zu Schwerin. Die übrigen auch nur in wenigen Exemplaren vorhandenen Hinterglasmalereien (verres églomisés) sind, wie die Glasgemälde, von geringerer Bedeutung. — Desto bedeutsamer sind die Gobelins, die rings die Wände schmücken, eine ganz exquisite Reihe der allerbesten Wandteppiche aus den flandrischen und französischen Fabriken. — Ihnen gegenüber können sich die Gewebe, Stickereien und Spitzen, so respektabel sie auch an Zahl und so schön auch manche von ihnen in Zeichnung und Technik sind, nicht ebenbürtig behaupten. Auf letztere Zweige wurde weniger Werth gelegt, weil sie noch im Jahre 1883 zu einer höchst glänzenden Ausstellung in Brüssel vereinigt gewesen waren. Die beiden Antependien von Lüttich und Brüssel, der Chormantel aus Gent, mehrere Kaseln, Dalmatiken und Pluviale, theils aus Privatbesitz, behaupten den höchsten Rang und an kleineren Nadelarbeiten in Seide und Leinen ist noch Manches geeignet, das Auge zu erfreuen und kunstfertige Hände zur Nachahmung anzuregen.

Obwohl dieser Ueberblick unter der Hand über die Absicht hinaus gewachsen, ist er doch weit entfernt, ein auch nur annähernd vollständiges Bild von den jetzt in Brüssel vereinigten Kunstschätzen zu geben. Sie werden erst im November wieder zerstreut werden und daher auch denjenigen noch zugänglich sein, die zu allerletzt ihre Ferien beginnen und ihre Reise antreten. —

In unserem nächsten Hefte sollen die kirchlichen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters und die „Dinanderiees" nach der oben bereits angedeuteten Richtung noch eine etwas eingehendere, hoffentlich durch die eine oder andere Abbildung erläuterte Behandlung finden. Schnütgen.

Die achte Wander-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine,

welche vom 12. bis 16. August d. J. in Köln tagte, hat einen sehr glänzenden Verlauf genommen, wie die langen und umfassenden Vorbereitungen ihn erwarten liefsen. Zu diesen zählt vor Allem die Abfassung und Zusammenstellung der Festschrift, die trotz aller ihr erwachsenen Schwierigkeiten in tadelloser Ausstattung am Eröffnungstage vorlag unter dem Titel: „Köln und seine Bauten". Sie ist ein wahrhaft monumentales Werk von 806 Seiten Text und 700 Illustrationen, die meistens zinkographisch in den Text gedruckt sind, zum Theil in ganzen Tafeln bestehen. Sie bietet einen Ueberblick über die Kölner Bauthätigkeit im weitesten Sinne des Wortes, wie keine Stadt so vollständig und systematisch ihn aufzuweisen hat, denn er umfafst die älteste Periode, das Mittelalter, die neuere und die neueste Zeit. Die drei ersten Perioden werden im I. Theil unter „Baugeschichtliche Entwicklung" behandelt, die von Baumeister Wiethase bearbeitet ist. In sechs Abschnitten wird auf 242 Seiten von dem baukünstlerischen Schaffen in Köln ein Bild entrollt, welches mit der römischen Periode beginnt und mit 1880 schliefst. Mehr als 200 Abbildungen, die fast alle für diesen Zweck eigens geschaffen sind, erläutern diesen in sich so wichtigen und für die Geschichte der Baukunst so bedeutsamen Beitrag. Er sammelt nicht blofs die auf diesem Gebiete bereits durch die mannigfachen früheren Forschungen gewonnenen Resultate, sondern er bietet auch eine grofse Anzahl neuer Beobachtungen und Gesichtspunkte, wie sie von den langjährigen, selbstständigen und gründlichen Untersuchungen und Studien des unermüdlichen Verfassers und seiner Mitarbeiter erwartet werden durften. Die Baugeschichte der Stadt hat dadurch eine überaus schätzenswerthe Ergänzung, die Geschichte zumal der früh- und spätmittelalterlichen Architektur überhaupt eine wichtige Bereicherung erfahren, auf die wir in unserer Zeitschrift wohl des öfteren noch werden zurückzukommen haben. Am meisten wird noch eingehendere Prüfung die letzte Periode vom Anfange dieses Jahrhunderts bedürfen, nicht wegen ihrer inneren Bedeutung, sondern wegen der vollständigen Vernachlässigung, die sie bis dahin erfahren hatte. — Der II. Theil, der das „Bauwesen der Gegenwart" in gründlicher Weise vorführt, bringt sehr viel bis dahin gar nicht gesammeltes oder nur zerstreut vorhandenes Material und liefert den Beweis für das überaus frische Leben, welches die Stadterweiterung herbeigeführt hat und in steigender Bewegung unterhält. — Als ein vorzüglicher, aber durchaus selbständiger und origineller Auszug aus diesem verdienstvollen Werke erschien der lichtvolle Vortrag, mit dem Stadtbaumeister Stübben die erste allgemeine Versammlung eröffnete. — An ihn schlofs sich das farbenreiche Bild an, das Baumeister Wiethase in geschickter Gruppirung und lebendiger Darstellung von der „alten Bauthätigkeit der Rheinlande" entrollte. — Ein höchst ansprechendes Gegenstück dazu bot in der dritten allgemeinen Versammlung der Oberbaurath Freiherr von Schmidt, der in einer langen, brillanten und fesselnden Rede über die Dome in Oesterreich-Ungarn sich aussprach und zur Erläuterung der Einflüsse, unter denen sie entstanden sind, eine solche Menge der interessantesten Beobachtungen vorlegte, dafs ein halbes Jahrtausend architektonischen Strebens und baukünstlerischen Schaffens in Ursache und Wirkung aus ihr hervorleuchtete.

So drückten diese drei bedeutsamen Reden, die vor den anderen wichtigen Verhandlungen und Vorträgen das Interesse unserer Leser in Anspruch nehmen werden, der stark besuchten und animirten Versammlung den Stempel der idealen Bestrebungen auf, von denen die praktischen Tendenzen in hohem Maafse sich beherrscht zeigten. *σ.*

Die Pfarrkirche zu Thann

im Oberelsafs, eines der schönsten und interessantesten Gotteshäuser Süddeutschlands, geht einer durchgreifenden Restauration entgegen. Der dazu von dem Metzer Dombaumeister Tornow entworfene Plan ist an mafsgebender Stelle genehmigt, und hat der Landesausschufs die erforderlichen Geldmittel bewilligt. Indem wir hinsichtlich des Baudenkmals im übrigen auf das treffliche Werk des Professors Dr. Kraus „Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen" (Bd. 2 Abth. 3 S. 531—656) verweisen, sei hier nur eben kurz Folgendes bemerkt. Die dem hl. Theobald, Patron der Stadt Thann, gewidmete Kirche ward im Jahre 1275 gegründet,

und fand die Konsekration der Schiffe 1340 statt. Nach Verlauf von 4 Jahren begann man mit der Fundamentirung des Chores und der Thürme, von welchen indefs nur der nördliche, und zwar im Jahre 1516 ausgebaut ward. Derselbe ist 300 Fufs hoch und erinnert sein durbrochener Steinhelm an die Thürme zu Strafsburg und Freiburg. Besonders bemerkenswerth ist das sehr figurenreiche Hauptportal der Westfront; trotz vieler Verluste, welche das Innere der Kirche erlitten hat, birgt dasselbe noch schätzbares Skulpturwerk verschiedenster Art. In der Zopfperiode (1726), während welcher die Ansicht aufkam, dafs eine möglichst freie Aussicht auf den Hauptaltar, von allen Punkten der Kirche aus zu erstreben sei, ward ein kunstreicher Balkon zerstört, ein Schicksal, welches nicht wenige derartige Werke theilten. Sieben prächtige Farbenfenster aus dem Ende des XV. und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts sind noch erhalten, aufserdem im nördlichen Seitenschiff eine Anzahl kleinerer, spätgothischer Glasmalereien, einzelne Figuren darstellend. Auf Grund eigener Anschauung glaubt Einsender den Besuch der, von der grofsen Reiseroute nach der Schweiz etwas abgelegenen St. Theobaldskirche, dringendst den Kunstfreunden empfehlen zu sollen. Im Hinblick auf den mit der Restauration des Baudenkmals beauftragten Meister ist zuversichtlich zu erwarten, dafs dieselbe in möglichst das Alte schonender, konservativer Weise erfolgen wird. A. R.

Bücherschau.

Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. Von Stephan Beissel, S. J. Mit vielen Abbildungen. I. Theil: Gründungsgeschichte. Trier, Paulinus-Druckerei 1887. 240 Seiten. M. 4.—.

Jeder Beitrag zur Aufhellung der ungemein dunklen Geschichte der Trierer Kirchen kann von Kunst- und Alterthumsfreunden nur willkommen geheifsen werden. Ganz besonders mufs dies der Fall sein, wenn sein Verfasser auf diesem viel und heftig umstrittenen Gebiet wissenschaftlicher Ruhe sich befleifsigt und das ernste Streben bekundet, nicht mit Voreingenommenheit an liebgewonnenen Ueberlieferungen festzuhalten, aber solche auch nur dann aufzugeben, wenn wirklich stichhaltige Gründe dies geboten oder auch nur berechtigt erscheinen lassen. In diesem Sinne begrüfse ich den vorliegenden I. Theil von P. Beissel's Geschichte der Trierer Kirchen, der sich mit der besonders heiklen Frage ihrer Gründung befafst. Unverkennbar leitet den Verfasser die Absicht, mit ihrer Klarstellung zugleich eine festere Grundlage für die in Aussicht stehende Behandlung der Frage nach der Echtheit des hl. Rockes zu schaffen, doch interessiren hier zunächst nur die bau- und kunstgeschichtlichen Ergebnisse seiner ebenso mühevollen wie sorgfältigen Forschungen.

Im ersten Kapitel (S. 7—67), welches die auch in politischer Hinsicht dunkle Geschichte Trier's vor dem Siege des Christenthums behandelt, wird zunächst festgestellt, dafs, soweit auch die Forscher über den Zeitpunkt der Sendung der hhl. Eucharius, Valerius und Maternus auseinandergehen, sie fast einmüthig in ihnen die ersten beglaubigten Bischöfe der Trierer Kirche erblicken. Sodann wird das Martyrium der thebäischen Legion in der Schweiz und das damit eng zusammenhängende der Trierer Glaubenszeugen eingehend und unter ausführlicher Mittheilung der überaus umfangreichen Literatur kritisch untersucht und festgestellt, dafs die negative Kritik auch nicht ein altes Zeugnifs beigebracht hat, welches gegen die Thatsächlichkeit des gegen Ende des 3. Jahrhunderts stattgehabten Martyriums Trierer Bürger und römischer Legionssoldaten sprechen könnte.

Das zweite Kapitel (S. 67—136) behandelt die Stiftung des Trierer Domes unter Bischof Agritius durch Konstantin und Helena. Auch hier läfst der Verfasser es sich angelegen sein, die Berechtigung der Einwürfe zu untersuchen, welche gegen die Ueberlieferung angeführt werden, wonach den Kern des heutigen Domes das Haus der hl. Helena bildet, dessen hochinteressantes Mauerwerk blosgelegt und in einem prächtig ausgestatteten Werke beschrieben zu haben das unbestreitbare Verdienst des verstorbenen Domkapitulars von Wilmowsky ist. In diesem Werke würde aber die Hypothese von dem Entstehen des erwähnten Mauerwerks in konstantinischer oder vorkonstantinischer Zeit als haltlos erwiesen sein, wenn der oft erwähnte Münzfund des Herrn von Wilmowsky als beweiskräftig anerkannt werden müfste. Das ist aber, wie Verfasser in einer mit minutiöser Sorgfalt geführten Beweisaufnahme darthut, nicht der Fall. Der kleinen Bronzemünze Gratians (367 bis 383), die v. W. im Jahre 1852 in der südlichen Umfassungsmauer, acht Zoll tief vermauert, im Mörtel einer Ziegelschichte, zwischen dem ersten und zweiten östlich gelegenen Fenster, da wo die Widerlager der Fensterbogen ihren Anfang nehmen, gefunden haben will, ist nämlich eine ihr nicht gebührende Bedeutung beigelegt worden. Obgleich H. v. W. über seinen für so hoch bedeutsam erklärten Fund bis zur Veröffentlichung seines Werkes im Jahre 1874, also 22 Jahre lang, geschwiegen, war es doch noch möglich, einen der damals an der Fundstelle beschäftigten Arbeiter vernehmen zu lassen, welcher aussagte, dafs er sich des Fundes durch den Arbeiter Schuler (nicht durch

v. W.) noch sehr genau erinnere, dafs derselbe gemacht worden sei, als man zur Ausbesserung einer sehr schadhaften Stelle der dort ca. 4 Fufs dicken Mauer einige Steine losgebrochen habe; der Mörtel, in welchem die Münze gesessen, habe nicht ausgesehen, wie der ihm sehr genau bekannte Mörtel im Innern der römischen Mauer, sondern wie der äufsere in späteren Zeiten an die römische Mauer angetragene Bewurfsmörtel, und H. v. W., dem Schuler die Münze gebracht, sei an jenem Tage gar nicht unter, bei oder auf dem 40 Fufs hohen Gerüst gewesen. Es liegt also keinerlei Beweis dafür vor, dafs die Münze bei Ausführung des Mauerwerkes in die Mauer gekommen, vielmehr ist es, wie Verfasser hervorhebt, wahrscheinlich, dafs sie in nachrömischer Zeit „lange nach Vollendung des Baues, etwa bei einer Restauration, an die Stelle kam, wo der Maurer Schuler sie entdeckte". Uebrigens sagt H. v. W., trotz des angeblich die Erbauung nach Gratian beweisenden Münzfundes, auf S. 8 seiner erwähnten Schrift von jenem Bauwerk: „was kann es anders sein, als jenes Forum, von welchem Ausonius sagt, dafs vor Gratians Regierung sich dort die Bürger drängten"?

Bei Prüfung der Frage nach Zeit und Zweck der Erbauung dieser römischen Prachthalle zeigt Verfasser zunächst, dafs sich weder aus dem Material noch aus der Konstruktion Schlüsse gegen das von der Ueberlieferung angenommene Alter der Halle ergeben. Was den ursprünglichen Zweck der Halle betrifft, so wird dargethan, dafs ihre Bestimmung als Waarenlager, Kurie, Theil eines Kaiserforums, Kirche und Grabkapelle theils unerwiesen, theils durch die gewichtigsten Gründe widersprochen ist, während nichts der Tradition entgegensteht, welche das Haus der Helena als bischöfliche Kirche geweiht sein läfst.

Das dritte Kapitel (S. 136—178) untersucht die Geschichte der ältesten Kirchen, welche vor oder nach dem Dome entstanden. Als älteste Kirche hat eine früher, wenn auch nicht ursprünglich dem heil. Eucharius, später dem Apostel Matthias geweihte Kirche zu gelten, dessen Gebeine in konstantinischer Zeit in ihr beigesetzt wurden. An sie hat sich, ebenso wie an die der Zeit Konstantins nahestehende S. Johanneskirche vor der Porta nigra, in welcher Paulinus die Leiche seines Vorgängers S. Maximin beisetzte, die Gründung der berühmten Abteien von S. Matthias und S. Maximin angeschlofsen, von denen die letztere jedenfalls durch ältere Zeugnisse beglaubigt und also wohl auch thatsächlich die ältere ist. In ihr hat wahrscheinlich auch der hl. Athanasius während seines Trierer Aufenthaltes gelebt, der, wie Verfasser nachweist, in seiner viel citirten Apologia ad Constantium nicht von dem Dom redet, sondern nur erwähnt, dafs während seiner Anwesenheit in Trier (336—338) wegen der Menge des Volkes in einer Kirche Gottesdienst gehalten wurde, die noch im Bau begriffen war. Weiter zeigt Verfasser, dafs die erst spät erwähnte Kreuzkirche der hl. Helena, wenn sie überhaupt bestanden hat, nicht zu S. Barbara in den Ruinen der römischen Bäder zu suchen sein kann, dafs die bischöfliche Kathedra nicht in der alten Marienkirche an der Mosel, sondern in der später S. Paulin genannten grofsen Marienkirche vorübergehend gestanden habe, dafs sich jedoch der Nachweis nicht erbringen lasse, es sei dies schon im IV. Jahrhundert und vor Aufstellung derselben in der Domkirche der Fall gewesen.

Auch die im vierten Kapitel (S. 179—235) angestellte Untersuchung der Grabstätten der Trierer Bischöfe vom IV. bis zum XI. Jahrhundert, welche für die Erbauungszeit mehrerer Kirchen werthvolle Anhaltspunkte liefert, widerlegt die Behauptung, S. Paulin sei Jahrhunderte hindurch die eigentliche Grabstätte der Trierer Bischöfe gewesen und rechtlich als Kathedrale angesehen worden; höchstens dürfe eingeräumt werden, dafs von einem oder mehreren Bischöfen zu Zeiten dort feierlicher Gottesdienst abgehalten wurde. In diesem Abschnitt wird namentlich auch die durch Abbildungen erläuterte Mittheilung über die Auffindung der archäologisch interessanten Lade mit den Reliquien des hl. Paulinus allgemeines Interesse beanspruchen.

Vorstehender Bericht läfst erkennen, dafs Beissel's Schrift als ein höchst werthvoller und dankenswerther Beitrag zur Trierer Kirchen- und Kunstgeschichte zu betrachten ist, um so anerkennenswerther, als der Verfasser der Versuchung standhaft widersteht, vorhandene und unaufgeklärte Lücken durch geistreiche aber unerweisbare Hypothesen auszufüllen.

Viersen. Aldenkirchen.

Die alten Wandmalereien im Dome zu Braunschweig. In photographischen Lichtdrucken herausgegeben von der George Behrens-schen Kunstanstalt. I. Lieferung: 13 Blätter.

Die Kunstanstalt von G. Behrens, welche seit Jahren sich die Darstellung und Herausgabe der Kunstschätze von Stadt und Land Braunschweig angelegen sein läfst, hat ein sehr verdienstliches Unternehmen begonnen, welches das lebhafte Interesse aller Kunstverständigen in hohem Mafse verdient, nämlich die der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörenden Wand- und Gewölbemalereien im Dome S. Blasii zu Braunschweig in wohlgelungenen photographischen Lichtdrucken zu veröffentlichen.

Es liegen bereits 13 Blätter mit Darstellungen aus dem südlichen Kreuzschiffe vor, welche dem Geschick und der Leistungsfähigkeit des Photographen das glänzendste Zeugnifs geben. Die grofsen, technischen Schwierigkeiten, wie sie die gewölbten Flächen, die mangelhafte Beleuchtung etc. mit sich bringen, sind glücklich überwunden, und die besonders bei Gewölbe-Aufnahmen unvermeidlichen Verkürzungen kaum störend.

Allen Kunstfreunden wird die vorzügliche Veröffentlichung dieser, leider zu wenig gekannten und gewürdigten Braunschweiger Malereien, der bedeutendsten Reste romanischer Monumentalmalerei in Norddeutschland, gewifs höchst erwünscht sein. Besonders die ausübenden Künstler und Kirchenmaler werden darin mustergültige Kompositionen und willkommene Anhaltspunkte für stilgerechte Ausmalung romanischer Kirchen finden. Noch brauchbarer würde das Werk für diesen praktischen Zweck, wenn ein Blatt in sorgfältiger Farbenausführung beigegeben werden könnte. Zwar bringt die Geschichte der Malerei von Janitscheck auch eine farbige Beilage aus dem Dome zu Braunschweig, welche indefs, ebenso wie die Blätter bei Gailhabaud, dem praktischen Bedürfnifs weniger genügen.

Köln. Mathias Göbbels.

Rückblick.



Die „Vereinigung zur Förderung der **Zeitschrift für christliche Kunst**" kann auf das erste Halbjahr von dem Bestehen der letzteren mit grofser Befriedigung und Freude zurückblicken. — Dank den angelegentlichen Empfehlungen der meisten hochwürdigsten Bischöfe Deutschlands, Dank der materiellen Beihülfe von Seiten der hochgeehrten Patrone, Dank der kräftigen Unterstützung durch die treuen Mitarbeiter hat die Zeitschrift sich das Vertrauen derjenigen, welchen sie auf dem Gebiete der christlichen Kunst zur Erreichung der gemeinsamen Ziele die Hand bot, alsbald in hohem Mafse erworben. — Zeugnifs legen dafür ab die zahlreichen Stimmen der Anerkennung in der Presse, wie die beifälligen und ermuthigenden Aeufserungen, die mündlich und schriftlich dem Herausgeber in grofser Anzahl zu Theil geworden sind. Am deutlichsten aber spricht das Zeugnifs der Abonnenten, deren Ziffer von Woche zu Woche derart wuchs, dafs sie bereits weit über Tausend beträgt. Diese Zahl, die wohl von keiner ähnlichen Zeitschrift, auch nur annähernd, erreicht wurde, und ihr ununterbrochenes Wachsthum ist der beste Beweis für die Sympathien, die das neue Unternehmen mehr und mehr gewonnen hat, soll aber auch ein Antrieb sein, es immer mehr zu vervollkommnen und seinen wichtigen Zwecken dienstbar zu machen.

Worin diese Zwecke bestehen, hat das Einleitungswort ausgeführt, welches allgemeiner Zustimmung begegnet ist. Nicht jedes einzelne Heft konnte und kann diese Zwecke in ihrer Gesammtheit erfüllen; die sechs vorliegenden Hefte dürften aber im Ganzen von den wichtigsten derselben keinen unbeachtet gelassen haben. In ihnen ist wohl auch mit der Einlösung des Wortes begonnen worden, dafs mehr noch als die theoretischen Erörterungen die praktischen Unterweisungen ihre Stelle finden und neben den archäologischen Fragen vornehmlich die artistischen zur Behandlung kommen sollen; dem Avers der wissenschaftlichen Gründlichkeit, die als vornehmstes Ziel in's Auge gefafst wurde, soll ja der Revers der praktischen Brauchbarkeit nach Möglichkeit entsprechen.

Wenn auch vorwiegend, so soll doch nicht ausschliefslich der kirchlichen Kunst die Zeitschrift gewidmet sein, denn nicht nur für den Klerus und für diejenigen, die dem Heiligthum und seiner Ausstattung zu dienen den Beruf haben, ist sie bestimmt, sondern für Alle, welchen die christliche Kunst am Herzen liegt, mit der so grofsen und reichen Vergangenheit, deren sie sich berühmen kann, und mit den nicht minder erhabenen Aufgaben, welche die Gegenwart ihr stellt, deren Lösung sie von der nächsten Zukunft mit Recht erwartet.

Bei den Beziehungen, die zwischen der kirchlichen und der weltlichen Kunst in mehr als einer Hinsicht obwalten, kann auch die letztere nicht ganz aufser Acht gelassen werden. Die Grundsätze, von welchen sie beherrscht wird, die Richtung, die sie einschlägt, die Zwecke, die sie verfolgt, die Erfolge, die sie erringt, können auch den Verehrern der christlichen Kunst nicht gleichgültig sein. Sie haben das Recht und die Pflicht, zu prüfen, inwieweit jene Erfolge berechtigt sind, daher Anerkennung und

Nachahmung verdienen, oder inwieweit sie den christlichen Grundanschauungen widersprechen, welche doch die unwandelbaren Grundlagen auch des modernen Lebens sein und bleiben müssen, kein Gebiet und keine Erscheinung desselben ausgenommen. Gerade, wo es sich um einen Angriff auf jene, sei es um einen offenen, sei es um einen mehr versteckten und deshalb nicht selten um so gefährlicheren, handelt, wird der christliche Kunstforscher berufen sein, seine Stimme zu erheben, seine Fahne zu entrollen.

Damit die Anschauungen über das auf dem christlichen Kunstgebiete Erstrebenswerthe und Erreichbare in möglichst weiten Kreisen klar erfafst werden, ist zugleich eine gründliche Erörterung und eine einfache Darlegung erforderlich. In letzterer Beziehung würde aber der Aufgabe nicht genügt werden, wenn die Zeitschrift sich ausschliefslich oder auch nur vorwiegend mit den Elementarbegriffen und mit allgemeinen Erörterungen beschäftigen wollte. Diese gehören in den Rahmen der bezüglichen Handbücher resp. Leitfäden, die in hinreichender Anzahl vorhanden, recht brauchbar und Jedem zugänglich sind. Für sie will die Zeitschrift keinen Ersatz bieten, sondern sie voraussetzend und an sie anknüpfend, je nach Veranlassung und Bedürfnifs, bald die eine, bald die andere Frage eingehender prüfen, bald diesen, bald jenen Kunstzweig oder Gegenstand, sei es ausführlicher und umfassender, sei es von einer Seite untersuchen, die gerade aus äufseren oder inneren Gründen eine besondere Behandlung wünschenswerth macht, in Folge der mannigfaltigen und vielgestaltigen Aeufserungen des Kunstlebens. In dieses einzugreifen, sein Streben und Schaffen zu beeinflussen und zu leiten, erscheint ja als wesentliche Obliegenheit, die Orientirung aber an den Meisterwerken der Vergangenheit als richtigstes und zuverlässigstes Lehr- und Hülfsmittel. Defswegen werden auch letztere, wie in den Besprechungen so in den Abbildungen, am meisten zur Geltung kommen. An ihnen wird in der Regel am leichtesten, sichersten und unbefangensten nachzuweisen sein, welche Grundsätze auf den verschiedenen Gebieten der christlichen Kunst und des Kunstgewerbes, namentlich in der Baukunst, der Wand-, Glas- und Tafelmalerei, der ornamentalen und figuralen Plastik, der Goldschmiedekunst, der Stickerei u. s. w. zu befolgen, welche Fehler zu vermeiden sind. Die Kritik moderner Kunsterzeugnisse, wie sehr sie an sich zu den Aufgaben der Zeitschrift gehört, wird daher der Prüfung älterer Kunstwerke gegenüber einstweilen mehr in den Hintergrund treten müssen. Mit den Einschränkungen, welche manche veränderte Anschauungen und Bedürfnisse, gewifs auch mancherlei Fortschritte in der Behandlung und Technik erheischen, werden die besten Kunsterzeugnisse der Vergangenheit immer noch die zuverlässigsten und dankbarsten Anhaltspunkte bieten für die Unterweisungen, die ja nicht den Zweck haben zu bemängeln, sondern zu beurtheilen, vor Allem aber in Bezug auf den richtigen Weg eine Verständigung herbeizuführen. In demselben Mafse, wie die Ueberzeugung von der unbedingten Objektivität, die in dieser Hinsicht angestrebt wird, allseitigen Eingang findet, wird es sich auch empfehlen, den neuen Kunstschöpfungen eine immer eingehender und freimüthiger sich gestaltende Besprechung zu widmen, an ihnen die Bestrebungen und Bedürfnisse der Gegenwart zu prüfen und zu erörtern.

Die Zahl der Abonnenten, welche die Zeitschrift bereits erworben hat, sichert ihren Bestand und ihre Fortführung auf dem betretenen Wege. Die entsprechende Zunahme derselben, die nach den bisherigen Erfahrungen und Erfolgen wohl zu erwarten ist, wird dem Umfange einzelner Hefte noch mehr zu Gute kommen, als es bisher schon der Fall war, aber auch für die Zahl wie für die Beschaffenheit der Kunstbeilagen von mafsgeblicher Bedeutung sein. Beruhten diese bisher

zum gröfsten Theile auf photographischen Aufnahmen, so werden fernerhin in ausgedehnterem Mafse bewährte Zeichner zu Hülfe genommen werden, und für die Vervielfältigung werden neben dem Lichtdruck und der Zinkhochätzung auch der Holzschnitt und die Radirung, in einzelnen Fällen selbst die Chromolithographie zur Verwendung kommen können. So darf also auch für die Illustrationen, durch welche die Zeitschrift sich bereits sowohl wegen der Bedeutung, Eigenart und Unbekanntheit der dargestellten Gegenstände, als auch wegen der durchgängigen Vorzüglichkeit der Abbildungen selbst in den Kreisen der Fachgelehrten Anerkennung erworben hat, ein ständiger Fortschritt in Bezug auf Zahl und Art in Aussicht gestellt werden.

Da aber die Mafse, welche das Format der Zeitschrift diesen Abbildungen auferlegt, beschränkt sind und in vielen Fällen nicht ausreichend, um Zeichnung und Technik bis in's Einzelne besonders da erkennen zu lassen, wo es sich um Zwecke eingehenden Studiums und sorgsamer Nachahmung handelt, wie namentlich bei Werken der Stickerei, der Bildhauerei, der metallischen Künste, so legt sich der Gedanke nahe, neben der Zeitschrift in grofsem Formate artistische Vorlagen mit Erklärungen und Anweisungen herauszugeben. Dieser Gedanke, welcher dem Vorstande bei Gelegenheit der heute stattgefundenen Generalversammlung von dem Herausgeber vorgelegt worden ist, und dessen bereitwilligste Zustimmung gefunden hat, wird in demselben Mafse der Verwirklichung näher treten, als das Wachsen der Abonnentenzahl dazu die Mittel bietet, die angesichts der bedeutenden Unkosten und des für derartiges viel engeren Absatzgebietes recht erhebliche sein würden.

Von den zahlreichen Kunstfreunden, welche dem Unternehmen längst als Mitarbeiter gewonnen sind und aus deren Namen eine glänzende Liste sich schon beim Beginne desselben hätte zusammenstellen lassen, sind bisher verhältnifsmäfsig wenige zu Wort gekommen. Das Verzeichnifs der letzteren schliefst sich hier an mit dem Bemerken, dafs es am Schlusse des ersten Jahres in jedenfalls vermehrter Auflage erscheinen wird, da bis dahin nicht wenige neue Mitarbeiter die Aufnahme in dasselbe sich verdient haben werden.

Köln, am 10. September 1888.

Der Herausgeber.

Verzeichnifs der bisherigen Mitarbeiter:

Buchbindermeister Paul Adam in Düsseldorf.
Rektor Joseph Aldenkirchen in Viersen.
Pater Stephan Beissel in Exaeten bei Baexem.
Dompropst Dr. Karl Berlage in Köln.
Architekt Wilhelm Effmann in Münster.
C. von Fabriczy in Stuttgart.
Pfarrer Dr. Falk in Klein-Winterheim bei Mainz.
Baumeister Lambert von Fisenne in Meerssen bei Maastricht.
Professor Leopold Gmelin in München.
Kaplan Mathias Göbbels in Köln.
Bauinspektor F. C. Heimann in Hildesheim.
Domkapitular Dr. Anton Heuser in Köln.
Professor Dr. Paul Keppler in Tübingen.
Archivar-Assistent Dr. Leonhard Korth in Deutz.
Professor Dr. F. X. Kraus in Freiburg.
Professor Dr. Hugo Loersch in Bonn.
Rentner Johann Jakob Merlo in Köln.
Stadtpfarrer Geistlicher Rath E. F. A. Münzenberger in Frankfurt a. M.
Appell.-Rath a. D. Dr. A. Reichensperger in Köln.
Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
Dompräbendat Dr. Friedr. Schneider in Mainz.
Dr. Ludwig Sträter in Aachen.
Maler Friedrich Stummel in Kevelaer.
Professor Dr. Anton Weber in Amberg.

Generalversammlung

der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“.

Nachdem am heutigen Vormittag eine Vorstandssitzung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ im Borromäushause zu Bonn die Angelegenheiten der „Zeitschrift“ in eingehender Weise berathen hatte, wurde am Nachmittag ebenda die statutenmäfsige Generalversammlung der Inhaber von Patronatscheinen abgehalten.

Der Vorsitzende, Dr. Cl. Freiherr von Heereman, begrüfste die zahlreich von auswärts erschienenen Patrone der „Zeitschrift“ und namentlich den Herrn Erzbischof Philippus von Köln, der dadurch, dafs er die Generalversammlung mit seinem Besuche beehre, auf's Neue das Wohlwollen bekunde, welches er der „Zeitschrift für christliche Kunst“ vom Tage ihrer Gründung an in wirkungsvollster Weise entgegengebracht habe.

Daran anschliefsend erstattete sodann der Vorsitzende Bericht über die seit der ersten Generalversammlung im November v. J. vom Vorstande geschehenen Schritte. Mit dem Verlag von L. Schwann in Düsseldorf, der durch die bereits erschienenen Hefte der „Zeitschrift“ seine Leistungsfähigkeit auf's Neue bewährt habe, sei ein die stetige Entwickelung des Werkes berücksichtigender günstiger Vertrag abgeschlossen worden. Die beste Gewähr aber dafür, dafs die „Zeitschrift“ durchaus den hohen Erwartungen entsprechen werde, welche die Freunde christlicher Kunst an sie zu stellen berechtigt seien, dürfe der Vorstand darin erblicken, dafs es seinen Bemühungen gelungen sei, Herrn Domkapitular Alexander Schnütgen zur Uebernahme der Redaktion der „Zeitschrift“ zu bewegen. Wie bereits am Morgen der Vorstand, so möge nun auch die Generalversammlung dem Herrn Herausgeber den wohlverdienten Dank aussprechen für die Umsicht, Hingebung und überaus grofse Mühewaltung, mit welcher er seine Kenntnisse und Erfahrungen der „Zeitschrift“ gewidmet und jetzt schon derselben eine geachtete Stellung errungen habe. Mit Einmüthigkeit entsprach die Generalversammlung diesem Antrag.

Herr Domkapitular Schnütgen hob zunächst hervor, dafs es ihm nur durch die rege Unterstützung seitens der Herren Mitarbeiter möglich geworden sei, diese Anerkennung zu erwerben, und ihnen spreche er dafür seinen Dank aus. Sodann erstattete er den diesem Bericht vorgedruckten Rückblick, auf den wir hier Kürze halber verweisen. Ergänzend sei nur hervorgehoben, dafs die Abonnenten bereits die Zahl von 1090 erreicht haben, davon 150 in aufserdeutschen Ländern, selbst in Rufsland, Asien und Amerika! Mehr als die Hälfte der Auflage ist in Rheinland (410) und Westfalen (170) verbreitet, eine auffallend geringe Zahl dagegen in Baden, Baiern, Schlesien, Ost- und Westpreufsen.

An diesen mit gröfstem Interesse von der Generalversammlung entgegen genommenen Bericht schlofs sich eine eingehende, die Ausstattung und namentlich den Inhalt der „Zeitschrift“ betreffende Besprechung, an welcher sich der Herr Erzbischof Philippus, die Herren Dr. August Reichensperger, Dr. Sträter, Domkapitular Dr. Heuser, Prinz von Arenberg u. a. wiederholt betheiligten. Das Ergebnifs war die allseitige und widerspruchslose Billigung der von dem Herausgeber dargelegten und zum Theil in dem „Rückblick“ ausgesprochenen Gesichtspunkte. — Der Umschlag der einzelnen Hefte soll in seiner würdigen Einfachheit beibehalten, dagegen für den vollendeten Jahrgang eine schöne, künstlerisch ausgestattete Einbanddecke hergestellt werden. Die jährlichen Zinsen des aus dem Erlös der Patronatscheine gebildeten Reservefonds sollen zur Vermehrung der Kunstbeilagen Verwendung finden.

Die Generalversammlung spricht sodann dem hochw. Herrn Erzbischof den aufrichtigsten Dank aus für die hohe Ehre und Förderung, welche er dem Werke durch seine Theilnahme an den heutigen Verhandlungen wiederum habe zutheil werden lassen. In herzlicher Ansprache gibt darauf Herr Erzbischof Philippus seiner Anerkennung für die „Zeitschrift“ Ausdruck, deren Verbreitung angesichts ihrer hohen Bedeutung auch die Pastoralblätter dem Klerus an's Herz legen müfsten, und der er mit Bezug auf I. Kor. 3, 7 den Segen Gottes auch fernerhin wünsche.

Auf Antrag des Herrn Dr. Aug. Reichensperger dankt zum Schlufs die Generalversammlung dem Vorsitzenden noch besonders für alle liebevolle Mühe, mit welcher er die Gründung der Zeitschrift vorbereitet und durchgeführt habe.

Bonn, 10. September 1888. von Heereman. Aldenkirchen.

Abhandlungen.

Mittelalterliche Grabsteinplatten zu Doberan.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).



Bei Rostock, nicht fern vom Strande der Ostsee, liegt Doberan.

Die Mönche von Doberan waren die Missionäre des Christenthums für Mecklenburg: ihre nach einem Brande von 1291 neu erbaute und im Jahre 1368 eingeweihte Kirche glänzt unter den Cisterzienser-Kirchen Deutschlands als eine der edelsten Perlen.[1])

In Holzschnitzaltären, Chorgestühl, Glasgemälden, musivischen Thonfliesen besitzt dieselbe einen Schatz von Kunstdenkmälern, welche sich verdienter Werthschätzung erfreuen.[2])

Nur ihre kunstvollen, in ausgegründeter Arbeit hergestellten Grabsteinplatten haben bis jetzt die ihnen gebührende Beachtung nicht gefunden.[3]) „Neben den prunkenden Grabmälern mit lebensgrofsen plastischen Figuren, an denen die Steinmetzen ihre höchste Meisterschaft zu beweisen Gelegenheit fanden,“ so äufsert sich Knackfufs, „wurden selbstverständlich auch manche sehr viel bescheidenere ausgeführt. Selbst bei vornehmen Personen begnügte man sich oft mit Wappen und Inschrift. In anderen Fällen wurde das Bild des Verstorbenen, von architektonischem Rahmen und anderm Beiwerk umgeben, mit dem Meifsel in wenigen, aber ausdrucksvollen und sicheren Linien in einen flachen Stein eingeritzt. Solche Grabplatten mit vertiefter Zeichnung waren besonders in den Gegenden des Ziegelbaues beliebt, wo kunstvolle Steinmetzenarbeit theuer und schwer zu beschaffen war, während die zu bildnerischen Werken anderer Gattung häufig verwendeten Stoffe des gebrannten Thones und des Stucks ebenso wie das nur ganz ausnahmsweise zur Anfertigung eines Grabmals benutzte Holz nicht dauerhaft genug erschienen, um das Andenken eines Todten kommenden Jahrhunderten zu erhalten. Für besonders anspruchsvolle Monumente konnte allerdings eine mit dem Meifsel gerissene Zeichnung nirgends genügen; zur Herstellung stattlicherer Denkmäler wurde daher im Norden vorzugsweise Metall genommen“.[4]) Knackfufs kennt bezw. erwähnt, wie man sieht, hier nur die einfachere, im blofsen Eingraviren der Konturen bestehende Technik: unberücksichtigt läfst er jene andere kunstvollere Methode des Ausgründens, über deren Unterschied gegenüber dem ersteren Verfahren wir uns bereits früher in dieser Zeitschrift in einem Aufsatze ausgesprochen haben, auf welchen, um Wiederholungen zu vermeiden, hier einfach verwiesen wird.[5]) Auch Alwin Schultz macht keine weitere Unterscheidung: „durch Einschneiden der Konturen einer Zeichnung in eine Steinplatte“, so sagt er, „kann eine zwar bescheidene, aber doch trotzdem recht gefällige Wirkung erzielt werden, zumal wenn diese tief geschnittenen Linien mit einem farbigen Kitt ausgefüllt werden und so sich von dem helleren Stein deutlich abheben. Eins der ältesten Bei-

Die vorgesetzte Initiale B ist dem Missale entnommen, welches, wie wir S. 175/76 erwähnten, dem Jahr 1481, also demselben Jahrzehnt wie der Doberaner Grabstein, angehört. In der ornamentalen Ausschmückung gehört sie zu den einfachsten, in der edlen, nur in Linien ausgeführten Zeichnung des heil. Michael zu den schönsten des Buches.

[1]) L(übke) im „Organ für christliche Kunst“, 3. Jahrgang (1853), S. 38. Mit Abbildung.

[2]) Vergl. über Doberan: H. Otte „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie“.

[3]) C. Elis „Ueber Steinintarsien“, Wochenblatt für Architekten und Ingenieure, 6. Jahrg. (1884), S. 230 ff., ist der einzige, bei welchem wir sie erwähnt gefunden.

[4]) H. Knackfufs „Deutsche Kunstgeschichte“, 1888, S. 408.

[5]) W. Effmann „Ausgegründetes Steinbildwerk“, Seite 175 f.

spiele dieser Kunstübung ist der Denkstein des Bischofs Richwinus (gest. 1125) in der Moritzkirche zu Naumburg.[1]) Sehr bedeutend sind dann die Steingravirungen (Marmorgraffiti), mit denen im XIV. bis XVI. Jahrhundert der Fufsboden der Kathedrale von Siena geschmückt wurde.[2]) . . . . In Deutschland hat man dieselbe Technik ein wenig modifizirt angewendet; man hat die Zeichnung nicht in Stein, sondern in die aus Gips gegossenen Fufsböden der Kirchen eingeschnitten, und die Einschnitte wieder mit schwarzer oder rother Kittmasse ausgefüllt. . . . . Interessanter sind jedoch die gravirten Metallplatten, die besonders als Grabdenkmale Verwendung fanden.“[3]) Die Technik, natürliche Steinplatten mittels ausgearbeiteter und mit Blei oder gefärbtem Kitt ausgefüllter Zeichnungen zu verzieren, hat namentlich in Frankreich zur Herstellung kunstreicher Fufsbodenbeläge Anwendung gefunden;[4]) dafs sie aber auch in Deutschland nicht unbekannt war und hier zu einer hochkünstlerischen und viel reicheren Ausbildung gelangt ist, als es nach den Auslassungen von Knackfufs und Schultz scheinen möchte, das beweisen die grofsen Grabsteine, welche in dieser Technik ausgeführt auf uns gekommen sind. Dieselben finden sich noch mehrfach in unseren Kirchen. So sei z. B. auf den Dom zu Osnabrück hingewiesen, welcher eine Reihe von Bischofs-Grabmälern in dieser Technik besitzt.[5]) An Schönheit aber unübertroffen stehen weitaus an erster Stelle die in dieser Technik ausgeführten, dem Ende des XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehörigen Grabsteine von Doberan: den schönsten derselben führen wir in der Abbildung auf Tafel XI vor.[6]) Der Stein — ein schwedischer Kalkstein von dichtem Gefüge und hellgrauer Färbung — hat die bedeutende Länge von 2,50 m bei einer Breite von 1,40 m. Die das Mittelfeld auf drei Seiten umrahmende Inschrift hat nach Auflösung der Abkürzungen folgenden Wortlaut:

Anno Domini MCCCCLXXXIX in profesto beati Benedicti Abbatis obiit venerabilis Doctor juris Dominus Johannes Wilkens XXXIII Abbas in Dobberan, Qui Rexit XXII annis. Orate deum pro eo.

1489 war hiernach das Todesjahr des Abtes, dem der Stein gewidmet: da auch die ganze Formgebung dieser Zeit entspricht, so kann über die gleichzeitige Entstehung des Steines kein Zweifel obwalten.

Die lebend gedachte Figur hat eine Gröfse von 1,80 m, ein Maafs, welches der natürlichen Gröfse entspricht. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihr eine Porträtfigur des Abtes vor uns, wenn auch vielleicht in Einzelheiten, z. B. den Augen, die Darstellung etwas konventionell erscheint. Der stark gewölbte Schädel, der scharfgeschnittene Mund mit starker Oberlippe, die schmal abfallenden Schultern wie die zarten Hände zeigen das Bild eines Mannes von schlanker Figur und energischem, zugleich mit Milde gepaartem Charakter.

Das Werk ist durchaus frei von der Schablone: es ist die Schöpfung eines frei arbeitenden Künstlers. Schon in dem naturgemäfs am meisten schematischen Theile, der Inschrift, tritt

---

[1]) Abgebildet bei Otte a. a. O. Band I, S. 338.

[2]) Derselbe ist durch gute Photographien der Kenntnifs weiterer Kreise zugänglich gemacht.

[3]) Alwin Schultz „Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte“, 1887, S. 489/490.

[4]) Vergl. Viollet-le-Duc „Dictionnaire de l'architecture“, Band V. Artikel: dallage.

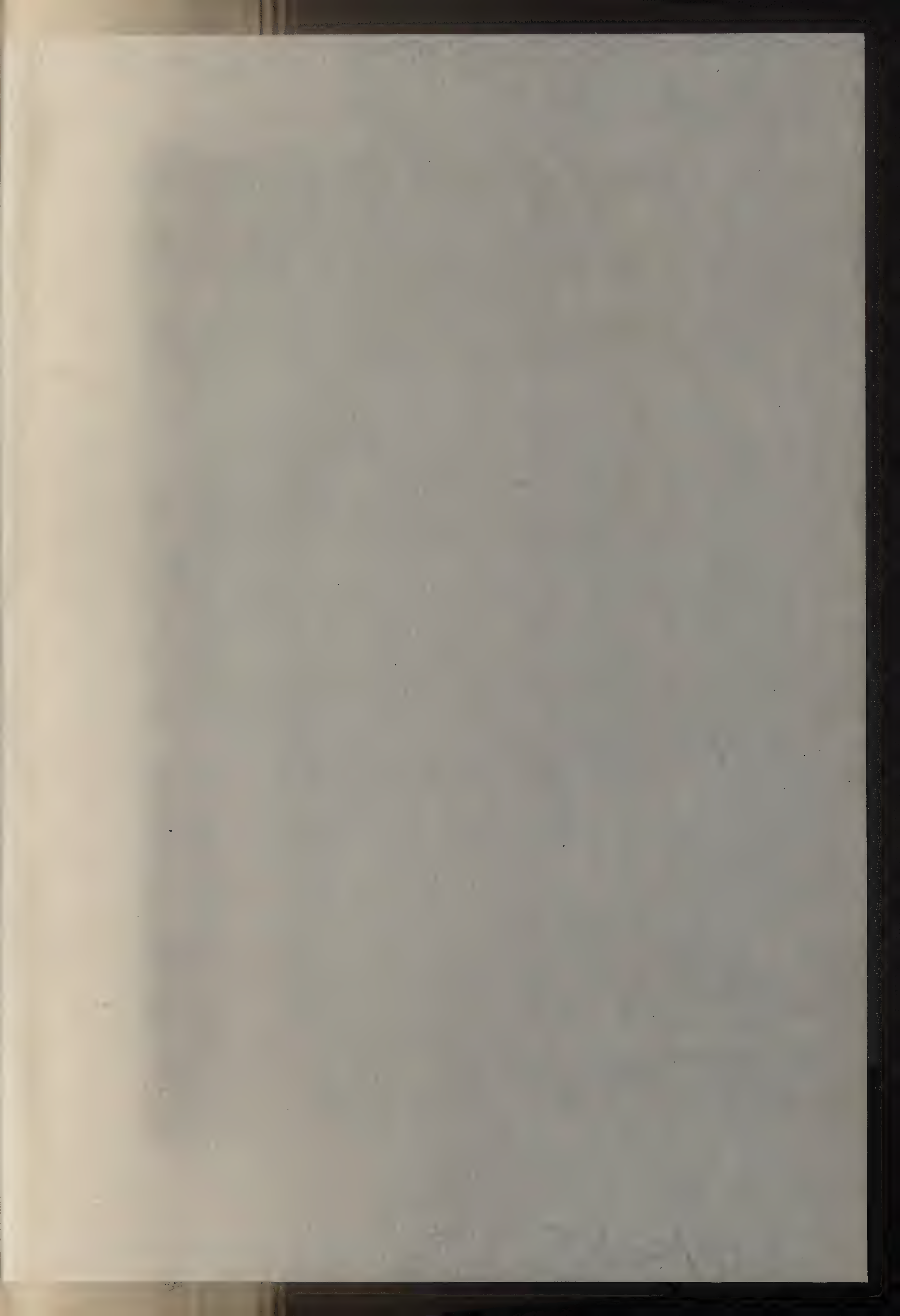
Ferner Monographien: Wallet „Description du pavé de l'ancienne cathedrale de Saint Omer“, 1847.

Tarbé „Saint Remi de Reims, dalles du XIII[e] siècle“, 1847. Ein Bruchstück einer Platte von Saint Remi befindet sich im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Auch in England finden sich Reste solcher Fufsböden, so in der Kathedralkirche von Canterbury aus dem XIII. Jahrhundert.

[5]) Dafs diese Technik dort nicht ausgestorben ist, beweist die in derselben ausgeführte Grabplatte des letztverstorbenen Bischofs von Osnabrück.

[6]) Ueber die Herstellung derselben dürften hier einige Worte am Platze sein. In Folge der Lage der Grabsteine im Fufsboden würde eine photographische Aufnahme, wenn sie von Verzerrungen frei sein soll, die Herstellung eines Gerüstes und somit Kosten bedingen, welche es erklärlich erscheinen lassen, dafs die Photographie sich an solche Arbeit nicht gern heranwagt. Da der Kitt zum gröfsten Theile ausgesprungen ist, so würde aufserdem eine photographische Aufnahme kein schönes Bild ergeben. Auch eine charakteristische Wiedergabe auf rein zeichnerischem Wege stöfst bei dem Reichthum der Arbeit und ihrer Eigenart auf nicht geringe Schwierigkeiten. Bei dieser Sachlage kam mein Freund Savels auf den Ausweg, die ganze Platte in angefeuchtetem Kupferdruckpapier abzudrücken; nachdem das Papier trocken geworden, konnte dann die Zeichnung ausgearbeitet und die einzelnen Papiertafeln zu dem Gesammtbilde zusammengesetzt werden. Die hiervon alsdann gewonnene Photographie gibt somit ein Bild, welches an Treue einer von dem Original selbst gewonnenen Aufnahme nur wenig nachsteht, sie an Schönheit aber übertrifft.



spiele dieser Kunstübung ist der Denkstein des [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]che zu Naumburg.[1] Sehr bedeutend sind [illegible] Steingravirungen (Marmorgraffiti), mit [illegible] XIV. bis XVI. Jahrhundert der Fufsboden [illegible] von Siena geschmückt wurde.[2] [illegible] hat man dieselbe Technik [illegible] man hat die [illegible] in die aus [illegible] Kirchen ein- [illegible] mit [illegible]

in der Abbildung auf Tafel XI vor.[6] Der Stein — ein schwedischer Kalkstein von dichtem Gefüge und hellgrauer Färbung — hat die bedeutende Länge von 2,50 m bei einer Breite von 1,40 m. Die das Mittelfeld auf drei Seiten umrahmende Inschrift hat nach Auflösung der Abkürzungen folgenden Wortlaut:

Anno Domini MCCCCLXXXIX in profesto beati Benedicti Abbatis obiit venerabilis Doctor juris Dominus Johannes [illegible] Rexit XXII annis. Orate deum pro eo.

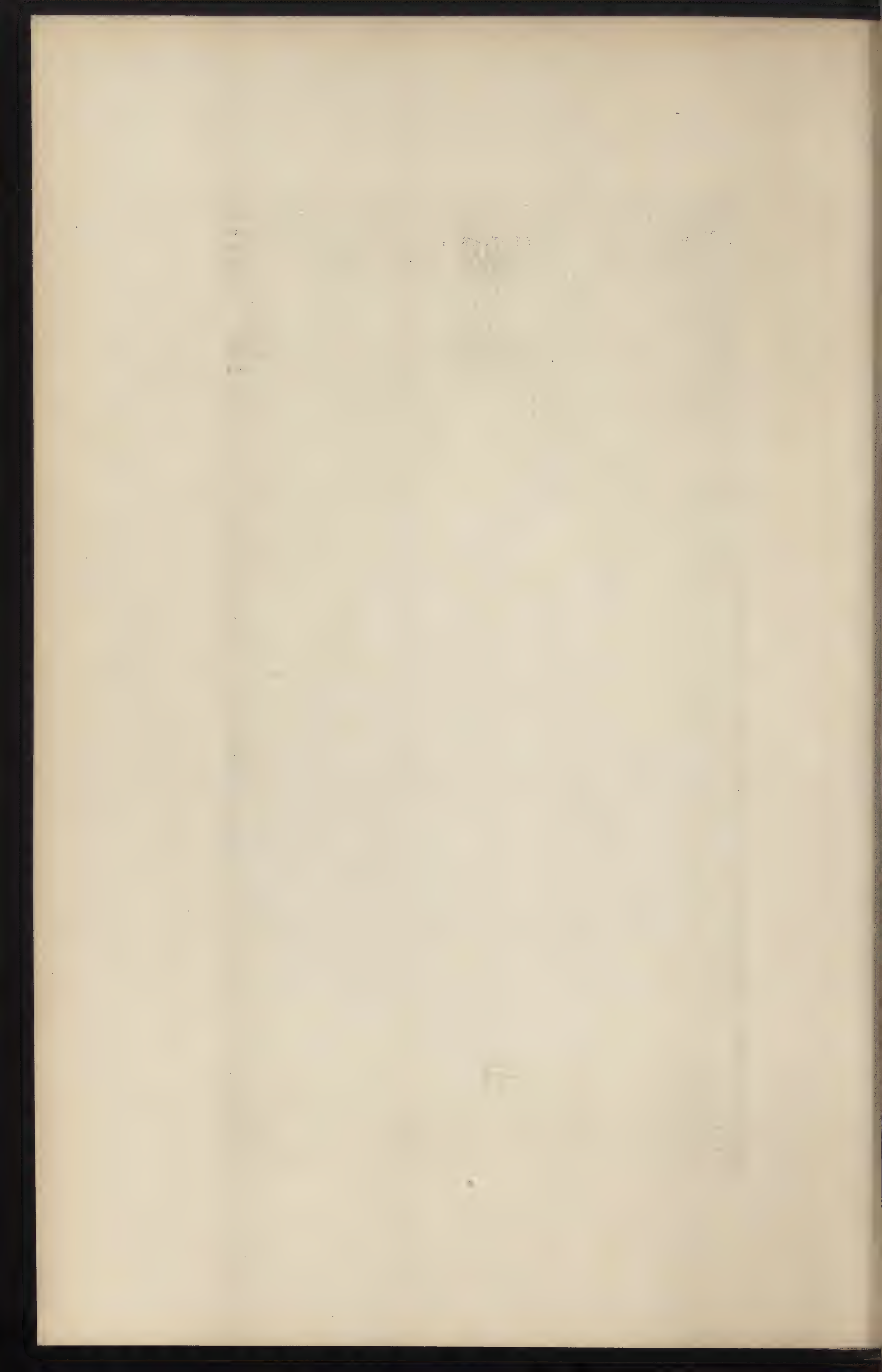
[illegible] dieser Zeit entspricht, so kann [illegible]

[illegible] Figur hat eine Gröfse [illegible] welches der natürlichen [illegible] Wahrscheinlichkeit nach [illegible] eine Porträtfigur des Abtes [illegible] stark gewölbte Schädel, [illegible] mit starker Ober- [illegible] eines Mannes von [illegible] zugleich mi[illegible]

[illegible] der Schab[illegible] arbeiten [illegible] gemäfs an[illegible]



Grabsteinplatte des Abtes JOHANNES WILKENS zu Doberan † 1489.



dies hervor. In dem Spiele der Schlingbänder zeigt sich ein steter Wechsel, sei es, dafs dieselben mit den Buchstaben verwachsen sind, oder unabhängig zur Ausfüllung der Flächen dienen. Während bei den Minuskeln der typische Charakter mehr gewahrt werden mufste, sind für die Majuskeln — auch bei denselben Buchstaben — immer neue Formen gefunden; an keiner Stelle findet eine Wiederholung statt. Das Gleiche gilt von der die Figur umrahmenden Architektur. Sie macht es besonders kenntlich, dafs der Meister nicht nach einer durchgearbeiteten Zeichnung gearbeitet, sondern während der Arbeit selbst projektirt hat. Die rechte und linke Seite wiederholen sich zwar in den Hauptzügen: in den Einzelheiten der Formgebung aber weichen sie von einander ab. Am deutlichsten zeigt sich dies an einzelnen Fehlern; so ist z. B. die Basis des den Baldachin der rechtsseitigen Engelsfigur tragenden Dienstes nach links verschoben. Auf die Gesammtwirkung hat dies aber kaum einen Einflufs. Auch der architektonische Aufbau ist trotz der etwas wilden Formen jener Zeit ein klarer. Zwischen zwei umrahmenden Pilastern ist der die Figur tragende Sockel und der sie bekrönende Baldachin eingelegt. Die äufseren Seiten derselben sind auf perspektivische Wirkung berechnet: die Linien des Sockels wie des Baldachins verlaufen nach gemeinsamen Verschwindepunkten und lassen so die Mittelfigur, die zur Erhöhung des Effektes auf der linken Seite noch mit Schattenstrichen versehen ist, scheinbar plastisch hervortreten. Mag eine strenge Kunstkritik auch für diese Art der Technik vielleicht den völligen Verzicht auf jede perspektivische und plastische Wirkung verlangen: wenn dieselbe indefs mit so einfachen Mitteln wie hier erreicht ist, wird ein solches Bedenken nicht schwer wiegen. Vor die seitlichen Pfeiler legen sich über Eck gestellte Vorlagen; dieselben sind in ihrem oberen Theile als Runddienste ausgebildet. In den Figuren haben wir vielleicht einen Ordensheiligen und den Stifter von Doberan zu erblicken: trotz des kleinen Mafsstabes zeigen dieselben in wenigen aber flotten Linien eine edle Durchbildung. Ueber ihrem Haupte erhebt sich eine reiche Baldachin-Architektur. Seitlich, aber etwas tiefer, sind in einer ähnlichen Anordnung zwei Engelfiguren angebracht, von denen der eine den Kelch, der andere eine Rolle trägt. Die Stelle des Baldachins vertritt hier ein Geschlinge, welches zwar etwas unvermittelt aus der Architektur herauswächst, aber von guter Wirkung ist,

Die Figur des Abtes, deren schöner Faltenwurf fast nur in den Knitterfalten die Zeit ihrer Entstehung verräth, steht auf einem Sockel von durchbrochener Arbeit in Fischblasenmuster, sie wird bekrönt von einem Baldachin, dessen Flächen fensterartige Durchbrechungen zeigen. Ein kräftiges durchschlungenes Astwerk in reicher Ausbildung, welches zwei seitlichen Konsolen entwächst, bildet mit der Vorderseite des Baldachins die kleeblattartige obere Umrahmung der Figur. Das Astwerk des Giebels endigt, Inschrift und Rand durchschneidend, in einer Blume, welche der Figur gleichsam als Krone dient und so der Platte einen die Mitte betonenden und den Blick des Beschauers auf die Figur hinlenkenden wirkungsvollen Abschlufs gibt.

Mit feinem Gefühl hat es der Künstler verstanden, die Massen von Hell und Dunkel harmonisch zu vereinigen. Während in dem Inschriftsbande sich beide Töne ungefähr das Gleichgewicht halten, bilden die nur mäfsig mit dunklen Linien gegliederten Seitenpfeiler einen wirksamen Gegensatz zu dem dunklen Grunde, aus dem sich die Figur hellleuchtend abhebt. Aber das Dunkel ist nicht monoton; es wird belebt durch die Baldachine der Engelfiguren. Das Gegengewicht gegen die Krümmung des Abtstabes bilden auf der rechten Seite mit der Architektur nicht zusammenhängende von Laubwerk umrankte Stäbe.

Wenn der Künstler die Inschrift am untern Ende nicht herumgeführt hat, so hat ihn hierbei wohl die Absicht geleitet, das Bildwerk statuarisch zu behandeln: das architektonische Gefühl würde dabei allerdings als unteren Abschlufs einen wenn auch nur in wenigen Linien ausgeführten gemeinsamen Sockel verlangen.[1])

[1]) [Vielleicht verdient die überaus bestimmte und doch so vornehme Linienführung der Figur, sowie die spielende und doch so charakteristische Behandlung der sie umfassenden Architektur, namentlich aber die dekorative Ausbildung der meisterhaften Umschrift eine noch stärkere Betonung. Diese Behandlung und Verwendung der Schrift, und zwar nicht nur mit Hülfe des Meifsels, sondern auch des Grabstichels, des Pinsels, der Nadel u. s. w. ist der Beachtung und Nachahmung in hohem Mafse würdig. Nicht blofs den Steinmetzen, sondern auch den Wand- und Glasmalern, den Goldschmieden, den Stickerinnen sei diese herrliche Platte zum Studium und zur Nachahmung auf's angelegentlichste empfohlen.] D. H.

In den Unregelmäfsigkeiten verräth sich im Gegensatz zu der schablonenhaften Fabrikthätigkeit der frei schaffende Künstler; in ihnen liegt nicht zum geringsten Theil der hohe Reiz, mit welchem wir von den Werken der Vorzeit angemuthet werden, während die Schöpfungen der Neuzeit trotz der auf sie verwendeten Sorgfalt oft nur einen kalten Eindruck hervorrufen.

„Von der innigen Verbindung des Handwerks mit der Kunst", sagt Springer, „haben wir den rechten Begriff verloren, für die künstlerische Würdigung des Mittelalters aber ist gerade dieser, aus den damaligen Kulturverhältnissen leicht erklärliche Umstand von der gröfsten Bedeutung."[2] Auch unser Bildwerk veräth einen solchen Meister, in dem sich Handwerk mit Kunstsinn paarte: in den Unregelmäfsigkeiten und in den Unrichtigkeiten erkennt man, dafs der Meister nach einer Handskizze auf der Steinfläche in freier Linienführung das Werk herausarbeitete. Aber die handwerksmäfsige Arbeit tritt weit in den Hintergrund gegenüber der hier entfalteten künstlerischen Thätigkeit: die erstere geht nicht über die Leistung eines nur halbweg geschickten Steinmetzen heraus, die letztere aber verräth einen fein empfindenden Künstler.

Sein Name ist uns nicht überliefert: wir können deshalb nur seine Kunst hier wieder zu Ehren bringen in dem Werke, welches in der stillen Klosterkirche am Ostseestrande laut verkündet, dafs auch auf diesem jetzt fast vergessenen Gebiete künstlerischer Thätigkeit unser Deutschland wahrhaft Schönes geschaffen hat.

Münster. W. Effmann.

[2]) Dr. A. H. Springer „Handbuch der Kunstgeschichte", Stuttgart 1855, S. 205.

Den Bau von Pfarrkirchen betreffend.



Gegenüber der im 5. Hefte dieser Zeitschrift unter der Ueberschrift: „Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfnifs der Zeit" erschienene Abhandlung des Herrn Fr. Schneider seien dem Unterzeichneten nachfolgende Bemerkungen gestattet. Herr Schneider erachtet die bisheran allgemein üblich gewesene dreischiffige Anlage der Pfarrkirchen für katholische Gemeinden als ungeeignet und empfiehlt einschiffige Kirchen. Zur Begründung dieses Vorschlags legt er Gewicht darauf, dafs durch dessen Verwirklichung sämmtlichen Theilnehmern am Gottesdienst ermöglicht werde, der heil. Handlung am Altare sowie der Predigt zu folgen. Dazu komme, dafs „heutzutag mit viel gröfseren Zahlen für unsere Pfarrkirchen zu rechnen" sei, dafs namentlich früher nicht so viele Kinder in „geschlossener Masse" in der Kirche unterzubringen gewesen seien. Die empfehlenswertheste Lösung sei „in einer Halle zu finden, an deren Seiten, innerhalb der hereingezogenen Streben, der Privatandacht ihr Recht gewährende Kapellen angelegt würden". Vor der durch die Einschiffigkeit sich ergebenden Spannweite der Ueberwölbung sei nicht zurückzuschrecken, zumal dermalen den Alten unbekannt gewesene tektonische Hülfsmittel dermalen zur Verfügung ständen. So könnten denn, meint Herr S., weder archäologische, noch bautechnische oder ästhetische Gründe seinen Vorschlag entkräften. Auch sei er davon überzeugt, den gröfsten Theil der Seelsorggeistlichen für sich zu haben, überhaupt einer „Forderung der Zeit" das Wort zu reden.

Meines Erachtens mufs man den sogenannten Forderungen der Zeit gegenüber gar sehr auf der Hut sein, zumal wenn es sich um Neuerungen auf dem kirchlichen Gebiet handelt. Dazu mahnen beispielsweise aufs eindringlichste die während der letzten Jahrhunderte gemachten Erfahrungen. Damals war in den höheren Schichten der Gesellschaft „Aufklärung" das Losungswort. Auch in den Kirchen und den Klöstern sollte aufgeklärt, in ersteren dem Lichte mehr Zutritt verschafft, die Aussicht auf die Altäre freier gestellt, überhaupt bekundet werden, dafs der mittelalterliche ein überwundener Standpunkt sei. Demzufolge ward denn auch in den alten Kirchen nach Möglichkeit aufgeräumt; die Farbenfenster wurden beseitigt, die bemalten Wände weifs übertüncht, die Lettner zerstört, die Triumphkreuze herabgenommen, die gothischen Altäre durch mächtige, prunkvolle Aufbauten antikisirender Art verdrängt, die ehrwürdigsten Dome durch Stukkateure und

sonstige Zopfkünstler bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Nicht blos die Seelsorggeistlichkeit folgte dieser Strömung; bis zu den höchsten Würdenträgern der Kirche hinauf ward sie nach Kräften gefördert. — Man darf wohl sagen, dafs dermalen alle Freunde der christlichen Kunst, gewifs jedenfalls mit nur sehr wenigen Ausnahmen, das damalige Gebahren verurtheilen, dafs sie die Opfer beklagen, welche der aus der Fremde zu uns herübergekommenen „Wiedergeburt" der Kunst und dem Rococo gefallen sind. Ist man doch, Gottlob, fast allerwärts bemüht, wieder gutzumachen, was jene Aufklärungsperiode gesündigt hat, nachzuholen, was damals verabsäumt worden ist. Der geehrte Verfasser der in Rede stehenden Abhandlung hat es vielfach bethätigt, dafs er das vor besagter Aufklärungsperiode Geschaffene zu würdigen weifs und gewifs ist er weit davon entfernt, das während derselben auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst Geschehene vertreten zu wollen. Eine Forderung jener Zeit war indefs, wie wir gesehen haben, seiner Meinung nach, eine durchaus berechtigte; er macht dieselbe auch für unsere Zeit zu der seinigen, die Forderung nämlich, dafs von allen Punkten der Kirche aus den Besuchern derselben freie, durchaus ungehemmte Aussicht auf den Hauptaltar gewährt werde. Allerdings ist es sehr wünschenswerth, dafs „sämmtliche Theilnehmer am Gottesdienst der heil. Handlung am Altar folgen"; es fragt sich aber, ob nothwendigerweise mit deren leiblichen Augen, oder ob es nicht zureicht, wenn nicht sogar besser ist, falls solches im Geiste und im Gebete geschieht. Es sei an die Worte Christi (Joh. XX. 24) erinnert: „Selig Die, welche nicht gesehen und geglaubt haben". Dafür, dafs im Geiste gefolgt werden kann, ist zureichend, selbst in Bezug auf sogen. stille Messen, gesorgt, indem mittels der Schelle auf die wichtigsten Vorgänge am Altar aufmerksam gemacht wird.

Die Forderung des Herrn S. greift übrigens weiter, als er sich vorzustellen scheint. Herr S. bricht mit derselben den Stab über die immense Mehrzahl unserer Kirchen, namentlich über alle mittelalterlichen Dome, die grofsentheils fünf, ja sogar sieben und mehr Schiffe haben. Was nämlich den andächtigen Besuchern der Pfarrkirchen zu gewähren ist, kann doch unmöglich denen der Dome vorenthalten werden, ganz abzusehen davon, dafs nicht wenige Dome als Pfarrkirchen benutzt werden. Will Herr S. konsequent sein, so mufs er Rundbauten, ohne Säulen im Innern derselben, den Vorzug geben.

Das in Rede stehende Thema schliefst die Lettner-Frage in sich. Herr S. ist genöthigt, von seinem Standpunkte aus, den Lettnern den Krieg zu erklären. Ein näheres Eingehen auf jene hochwichtige Frage würde hier zu weit führen. Demzufolge beschränke ich mich darauf, zum Schutze der Lettner das Werk des Neubegründers der christlichen Baukunst in England, Welby Pugin: A treatise on chancel screens and rood lofts (London, Dolman 1861. 4. 164 S. mit vielen Bildtafeln) anzurufen.[1])

Fiele wirklich das zu Gunsten der Einschiffigkeit Vorgebrachte entscheidend ins Gewicht, so wäre es kaum erklärlich, dafs die Schöpfer der zahllosen alten mehrschiffigen Kirchen über dasselbe hinwegsehen konnten. Herr S. stützt sich indefs auch noch auf der Neuzeit Entnommenes. Heutzutage sei, meint er, mit viel gröfseren Zahlen als früher für die Pfarrkirchen zu rechnen. Mir will es scheinen, als ob mit mehr Fug das Gegentheil behauptet werden könne. Schwerlich gab es während des Mittelalters unter den Pfarreingesessenen so viele starke Geister, welche des Kirchenbesuchs sich entschlagen zu können glaubten, als heutzutage. Mehr Geltung mag dem weiter noch angerufenen Umstande beiwohnen, dafs früher nicht so viel Kinder „in geschlossener Masse" in der Kirche unterzubringen gewesen seien. Will man dies thatsächlich zugestehen, so ist doch nicht abzusehen, warum nicht in einer dreischiffigen Kirche eben so gut für die

[1]) Das oben angeführte Werk behandelt die Lettnerfrage in ihrem Zusammenhang mit der ganzen inneren Einrichtung der Kirchen, unter Hinweisung auf die verschiedensten Länder. Nicht weniger als 70 Lettner werden besprochen und es wird nachgewiesen, dafs dieselben keineswegs, wie wohl behauptet wird, auf Kollegialkirchen beschränkt gewesen seien. Ueber die verschiedenen Arten der Lettnerzerstörer (Ambonoclasts) handelnd sagt Pugin u. A., selbst die Cromwell'schen Puritaner seien im Punkte des Zerstörens der Lettner von den modernen Restauratoren überboten worden. Leider stellt dazu auch Deutschland ein namhaftes Kontingent. Wer denkt da nicht vor Allem an den sogen. Apostelgang im Dome zu Münster, dessen in Kisten verpackte Trümmer der Wiederauferstehung des Prachtwerkes warten? Das in Rede stehende Werk, welches den Freunden der kirchlichen Kunst dringend zu empfehlen ist, enthält eine Abbildung jenes Apostelganges.

geschlossene Masse von Kindern ein geeigneter Raum zu beschaffen sein sollte, wie in einer einschiffigen, sofern man erstere nur in entsprechender Weise vergröfsert. Zu „einem Dome" würde dieselbe dadurch in keinem Falle sich gestalten, eine Eventualität, welche Herr S. solcher Vergröfserung entgegenhält.

Von den der Abhandlung beigegebenen zwei Mustergrundrissen zu einschiffigen Kirchen sei, aus Rücksicht auf den hier gewährten Raum, nur der, anscheinend von Herrn S. bevorzugte, vom Architekten L. Becker entworfene, näher ins Auge gefafst. Der dem, als fensterlos gezeichneten Chor gewährte Raum erscheint mir als unzureichend; Chorstühle würden darin schwerlich Platz finden. Das Querschiff gibt sich kaum als solches zu erkennen. Dessen geringer Vorsprung nöthigt zum Anbringen von Tonnengewölben zu beiden Seiten des Kreuzgewölbes, was der Anlage gewifs nicht zur Zierde gereicht, vielmehr eine störende Dissonanz in dieselbe bringt. Die zwischen den hereingezogenen Streben angelegten Kapellen (?) sollen „der Privatandacht ihr Recht gewähren, Gebetswinkel sollen dadurch geschaffen werden, die zur Pflege besonderer Andacht sich eignen". Wie man sich dies zu denken hat, ist nicht näher angegeben. Bleiben diese Räume offen, so drängen sich beim Gottesdienst sicher Besucher desselben hinein, welche dann weit isolirter sind, als wenn sie in einem gewöhnlichen Seitenschiff sich befänden; schliefst man diese sog. Kapellen durch Gitter ab, so ergeben sich todte Räume, entgegen einem Hauptzweck der Einschiffigkeit. Und wo sollen die Beichtstühle aufgestellt werden, wenn nicht in diesen „Gebetswinkeln"? Die beiden Seitenaltäre decken die nur 7 Fufs messende Rückwand vollständig; für die Handleistungen des Messedieners fehlt es demselben an dem benöthigten Raume. Die Seiteneingänge haben, mit dem Zirkel gemessen, nicht mehr als 3 Fufs Breite; dieselben sind zu beiden Seiten des Hauptschiffes der Kirche einander gegenüber angebracht, so dafs, auch wenn Windfänge hergerichtet werden könnten, die zwischen denselben befindlichen Besucher der Kirche um ihre Plätze von deren Hinterleuten, trotz deren weiterer Entfernung vom Altare, wahrlich nicht zu beneiden wären. — Das ästhetische Moment, die Gesammtwirkung des Innern anlangend, behauptet Herr S. nicht, dafs der einschiffigen Halle der Vorrang, im Vergleich mit der mehrschiffigen zuzuerkennen sei; ich meinestheils hege die gegentheilige Ansicht, halte mich aber nicht veranlafst, dieselbe hier näher zu begründen.

Das vorstehend Ausgeführte soll nur den Satz bekämpfen, dafs im Allgemeinen die einschiffige Anlage für Pfarrkirchen die geeigneteste, „die vorzüglichste Lösung in einer Halle zu finden sei, an deren Seiten zwischen den hereingezogenen Streben Kapellen angelegt sind". Ausnahmsweise mag eine einschiffige, weit öfter eine zweischiffige Anlage einer dreischiffigen vorzuziehen sein. Die alten Baumeister waren denn auch so einsichtig und so praktisch, dafs sie in jedem einzelnen Falle den obwaltenden Verhältnissen Rechnung trugen, und gewifs können die heutigen Baumeister nicht besser thun, als einfach dem im Programme zu dieser Zeitschrift (S. 4) aufgestellten Satze sich anzuschliefsen, welcher dahin lautet: „Für die kirchlichen Neubauten haben die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters, als die eigentliche Glanzzeit der kirchlichen Baukunst, zumal in Deutschland, den höchsten Anspruch auf Berücksichtigung. An ihre Schöpfungen wird daher vornehmlich anzuknüpfen, deren Weiterbildung nach Mafsgabe der berechtigten Ansprüche unserer Tage zu erstreben sein."

Köln. A. Reichensperger.

Romanischer Taufstein zu Brenken.

Mit Abbildung.



Das Dorf Brenken, Diözese Paderborn, besitzt eine alte romanische Kirche, von der die Legende geht, sie sei die älteste Kirche Westfalens. In wie weit diese Meinung berechtigt ist, kann nicht bewiesen werden, da hierorts jedes Dokumentenmaterial fehlt. Der Thurm scheint indefs noch älter zu sein, als die jetzt vorhandene Kirche; obschon auch letztere, nach den rein romanischen, frühen Formen zu urtheilen, dem Anfange oder Mitte des XII. Jahrhunderts angehören dürfte.

Bis zum Jahre 1800 beherbergte der Thurm einen alten Glockengufs mit der Inschrift:

„Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson, sic orat et cantat ecclesia Brenkenina, quae est prima wesphaliae".

Die Glocke ist damals gesprungen und umgegossen, hat aber die Inschrift wieder erhalten. Ob diese Worte historischen Werth haben, kann ich nicht sagen, da in der Chronik nichts darüber zu finden ist, wie alt der Glockengufs war.

In einem weiteren Artikel hoffe ich auf die alte Kirche zurückzukommen, da dieselbe wegen ihrer einfachen romanischen Form und namentlich wegen ihrer prächtigen Akustik für Neubauten gar wohl empfohlen werden kann.

Heute möchte ich auf den alten Taufstein aufmerksam machen, welcher sich in der genannten Kirche befindet und in kleiner Abbildung hier beigegeben ist. Derselbe hat schon mehrfach wegen seiner Dimensionen und wegen seiner Form die Aufmerksamkeit Kunstverständiger auf sich gezogen.

Die Höhe des ganzen Steines beträgt 98 cm bei einem oberen Durchmesser von 1,17 m. Das grofse, aus einem Sandsteinblock gearbeitete Becken ruht auf einer 40 cm hohen Basis. Letztere zerfällt wieder in einen 20 cm hohen glatten Sockel und in 20 cm hohe Basenwulste und Kehlen. An 4 Seiten springen aus dieser 40 cm hohen Gesammtbasis 4 Löwenvordertheile hervor und zwar in einer Breite von 30 cm und in einer Höhe von 40 cm. Einer dieser Löwen ist lose eingeschoben und kann herausgezogen werden. Geschieht letzteres, so sieht man in einen hohlen Raum unter dem eigentlichen Taufbecken. Man hat aus diesem Umstande schliefsen wollen, der Taufstein sei früher heizbar gewesen. Ich kann mich dieser, auch von Archäologen ausgesprochenen Ansicht aber nicht anschliefsen, glaube vielmehr unter dem Taufstein das Sakrarium für das gebrauchte Taufwasser suchen zu sollen.

Der ganze Unterbau besteht aus 8 Stücken inkl. der Löwenfiguren.

Das Taufbecken selbst hat eine Tiefe von 45 cm und einen Durchmesser von 73 cm und ist im Jnnern mit Blei ausgekleidet. Wie schon oben bemerkt, ist das Becken aus einem Steine gearbeitet.

Einen alten Deckel hat das Taufgefäfs nicht mehr; die auf dem oberen Rande befindlichen Krampen und Oesen lassen aber auf einen solchen (aber wohl nicht ursprünglichen) schliefsen.

Das sind die Dimensionen des alten Taufbeckens, dessen äufsere Formen im höchsten Grade interessant sind.

Die auskragenden Löwenköpfe sind ganz sicher der älteren romanischen Periode zuzuschreiben. Die erhobenen Köpfe zeigen das geöffnete Maul, welch' letzteres eher einem Schnabel mit scharf zugespitzten Lefzen gleicht, als einem Löwenrachen. Die profilirte Basis ist streng attischer Form und setzt sich aus zwei, beinahe gleich starken Wulsten mit dazwischen liegender Hohlkehle zusammen. Wulste und Hohlkehlen sind durch schmale Plattstäbchen geschieden. Der cylindrische Mantel des Beckens hat 8 Relieffiguren, welche durch Säulchen ohne Bogenstellung geschieden sind. Diese Halbsäulchen haben streng gegliederte attische Basis u. Würfelkapitäl ohne Abakus und tragen den überstehenden Rand des Beckens. Die Reliefs nehmen natürlich unsere Hauptaufmerksamkeit in Anspruch; Inschriften sind leider nirgend zu finden. Die Hauptnische, die einzige, welche mit einem Halbkreisbogen überdeckt ist und von den niedrigeren Kapitälen bis zum Beckenrande noch Zwergsäulen hat, enthält, wie unsere Abbildung zeigt, die auf einem Throne sitzende Vollfigur eines Erzbischofes, welcher in der Linken ein Buch; in der Rechten einen Hirtenstab mit romanischer Volute zeigt. Bekleidet ist die Figur mit dem altromanischen Mefsgewande, über welchem das Pallium deutlich erkennbar ist. Die Mitra hat eine bienenkorbähnliche Form. Der Nimbus ist grofs und tellerförmig erhöht. Auf dem Buche findet sich eine Bruchstelle, welche ein früheres Symbol vermuthen läfst. Wer ist dieser Heilige? Sollte es nicht der heil. Bonifazius sein? Rechts und links befinden sich in je zwei Nischen 4 stehende Bischofsfiguren mit altromanischen Mefsgewändern, Mitren und Stäben. Die zwei, rechts und links von der Hauptfigur stehenden haben kein

besonderes Merkmal, als nur das Buch in der linken Hand. Die zweite Figur, rechts vom heil. „Bonifazius" ist die des heil. Dionysius, dessen abgeschlagenes Haupt mit der Mitra bekleidet ist und in geneigter Stellung neben dem aufrechtstehenden Rumpfe schwebt. Der Rumpf ist mit langem Gewande bekleidet; die Hände sind an demselben nicht sichtbar. Der Hirtenstab steht frei neben der Figur.

Die zweite Bischofsfigur links vom heiligen Bonifazius hält mit der Linken das Buch an die Brust gedrückt; mit der Rechten greift dieselbe nach der rechten Schulter, auf welcher, wie eine Bruchstelle zeigt, sich ein Symbol befunden hat. Der Heilige hat, wie die bis jetzt genannten, einen grofsen Nimbus; sein Stab steht senkrecht neben ihm.

Dem heil. „Bonifazius" gegenüber, an der anderen Seite des Taufbeckens, ist das Lamm Gottes mit Nimbus abgebildet, wie dasselbe den heil. Berg hinauf steigt. Aus dem Berge entspringt eine Quelle. In der Nische rechts von dem Lamme Gottes ist das Relief einer Kirche zu sehen. Der Thurm derselben ist die Kopie des Brenker Kirchthurms; die Kirche dagegen ist einschiffig und endet in einer Absis.

Links von dem Lamme Gottes befindet sich in der Nische das Brustbild des Kaisers mit bienenkorbähnlicher Kopfbedeckung in einem zinnenbekrönten Thurme, welcher von zwei spitz zulaufenden romanischen Thürmchen flankirt wird. Das Bild ist bekleidet mit der Toga, welche auf der rechten Schulter mit einer Agraffe zusammengehalten wird. Der linke Arm ist durch das Obergewand bedeckt, während der ausgestreckte rechte Arm ein gezücktes Schwert trägt. Das Bild hat keinen Nimbus. Das sind die Einzelfiguren, welche unseren alten Taufstein schmücken.

Schwer zu enträthseln dürfte sein, aus welcher Zeit der alte Stein datirt. Die einzige erkennbare Figur des heil. Dionysius deutet auf die Zeit der Frankenherrschaft unter Karl d. Gr., welch letzterer auch wohl in dem Königs- oder Kaiserbild dargestellt sein soll. Da das Relief keinen Nimbus zeigt, so dürfte das Bild vor dessen Kanonisation angefertigt sein! — Die Form der Figuren zeigt die uralt romanische, unbewegliche und ungegliederte Gestalt ohne Drapirung der Gewänder, und somit dürften wir in dem Brenker Taufstein wohl ein Kunstwerk aus der ersten Periode der romanischen Zeit vor uns haben.[1]) Das weite Taufbecken weist auf den damals allein üblichen Ritus der Taufe, die Immersion, hin. — Kunsfreunden wird das alte Werk bei etwaigen Reisen zur näheren Besichtigung empfohlen.

Brenken. J. Pieper, Pfarrer.

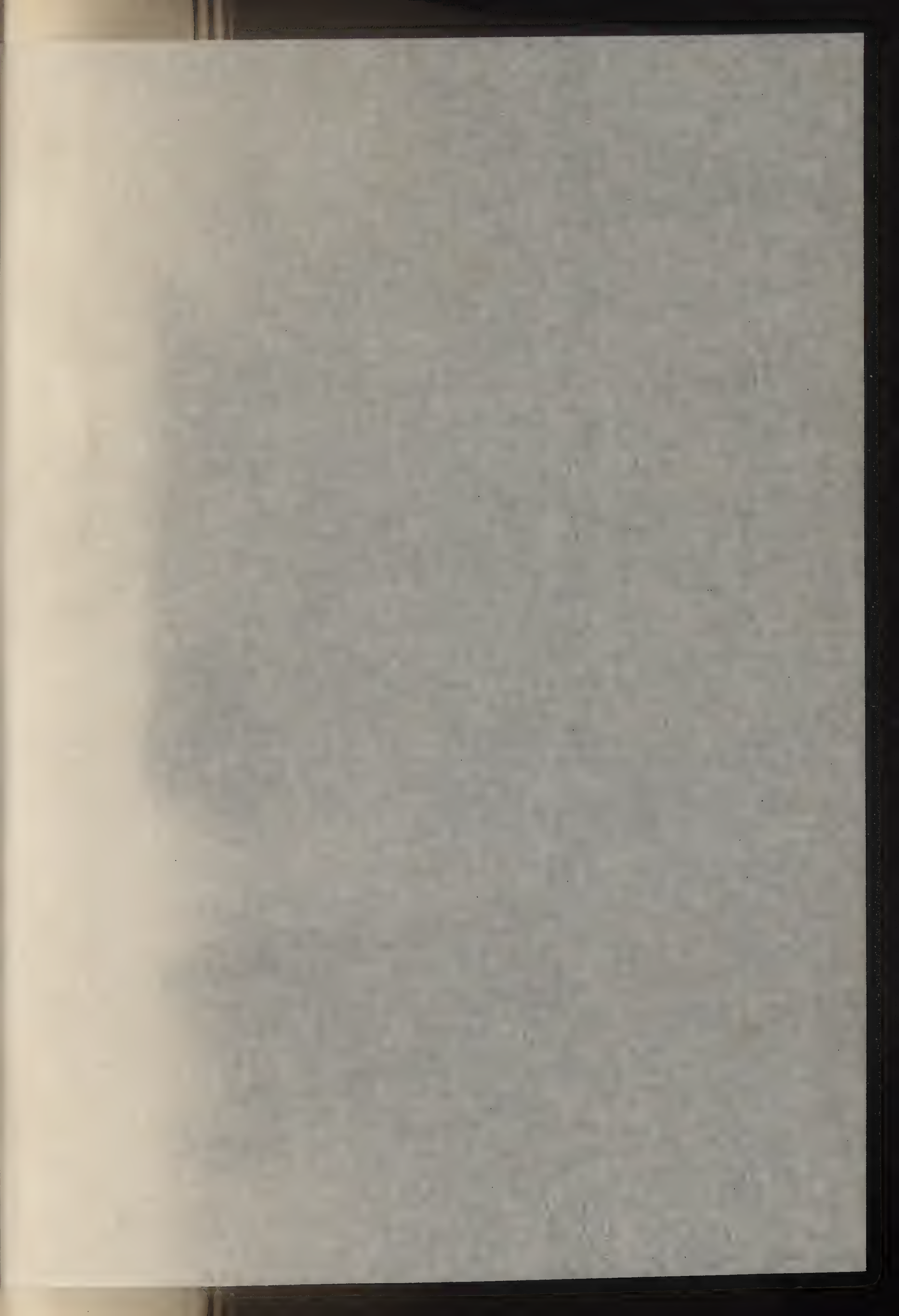
[1]) [Die (wenngleich sehr primitiven) Würfelkapitäle, die Form der Kaseln, die Gestalt der Mitren und auch der Bischofsstäbe dürften doch eine Zurückdatirung über das XI. Jahrh. hinaus wohl kaum gestatten.] D. H.

Das Bronzeepitaph des Fürstbischofs von Cambray Jakob von Croy im Dome zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).



nter den so zahlreichen wie kostbaren alten Kunstgegenständen, welche im Jahre 1876 die retrospektive Ausstellung in Köln vereinigte, erregte die Aufmerksamkeit in ganz hervorragendem Mafse das hier durch Lichtdruck vervielfältigte Bronzeepitaph aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. Obgleich für die Kölner Domkirche gestiftet und seit seinem Ursprunge in ihr aufbewahrt, war es nur sehr Wenigen bekannt, da es in der seit dem Jahre 1864 durch die Uebertragung des Pracht-Schreines in die Schatzkammer verlassenen Dreikönigenkapelle aufbewahrt wurde, bis es aus dieser direkt in die Ausstellung wanderte, um bei der Rückkehr ebenfalls in der Schatzkammer Aufnahme zu finden. In jener Kapelle sind in der Ostwand (mit den beiden neuerdings aufgedeckten Wandgemälden der Donatoren, wahrscheinlich Wilhelm V., Herzog von Jülich 1328—61, und Johanna von Holland † 1374, seine Gemahlin) über dem Altare noch eingemauert die beiden eisernen Träger, auf denen das Epitaph ruhte, und an denen die Memorientafel befestigt war. Diese zeigt auf dem ausgehobenen und mit schwarzem Kitt ausgefülltem Grunde folgende vergoldete Inschrift: „Reverendiss. in Christo perillustriss. Princeps Do. Jacobus de Croy, Eps.



[illegible] stein

[illegible] cher [illegible] die [illegible] Gr., [illegible] oder [illegible] nische, [illegible] ohne [illegible] Kunst- [illegible] weist [illegible] wird das [illegible]

[illegible] und auch [illegible]

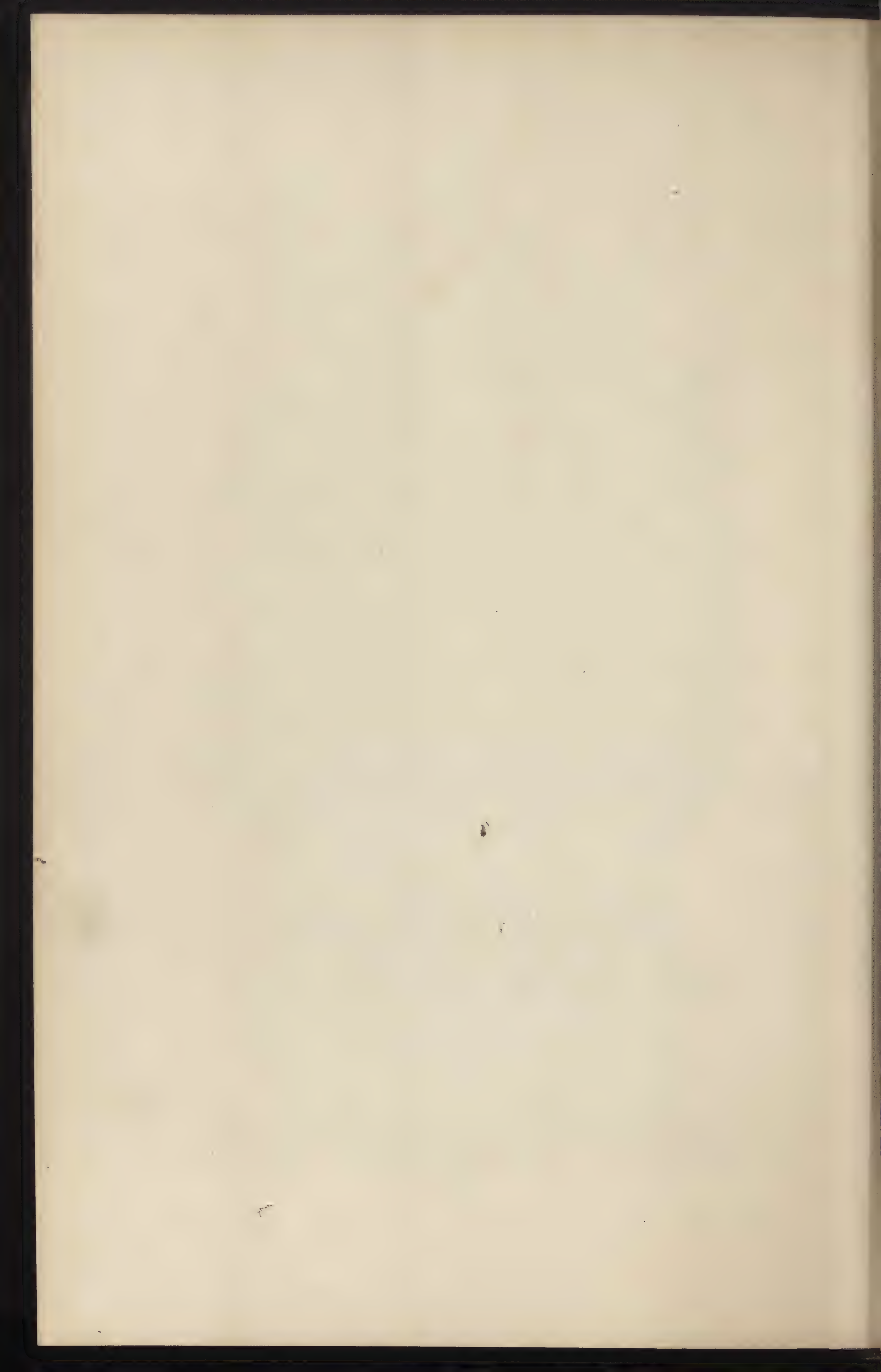
[illegible] D. H.

[illegible] der Rück- [illegible] Aufnahme [illegible] in der Ost- [illegible] aufgedeckten [illegible] wahrscheinlich [illegible] Jülich 1328—61, und [illegible] † 1374, seine Gemahlin [illegible] eingemauert die beiden [illegible] liegt auf dem ausgehobenen und [illegible] Kitt ausgefülltem Grunde folgende [illegible]

[illegible] Erst [illegible] in di [illegible] Dreikönigskapelle [illegible]



Bronzeepitaph des Fürstbischofs von CAMBRAY JAKOB VON CROY † 1516,
im Dome zu KÖLN.



et prim. Dux Cameracen., Divi Cassii Bonnen. Prepositus, in hac sancta Colonien. Eccla. missam quotidie post sumum sacrum celebrandam fundavit cum cereo ad singulas horas canonicas ante Dive Virginis et trium Regum imagines accendendo, in quorum dotationem Dominis Decano et Capitulo mille quinquaginta aurei testantibus literis eorum sigillo roboratis fuerunt numerati, hic dignissimus presul die assumtionis Virginis in arce sua Dilbeke A. Christi decimosexto post sesquimillesimum vita excessit. Cuius corpus Cameraci in templo Gaugerici insigni conditum est sepulcro."

Jakob von Croy, Protonotar und Propst von Lüttich, Domherr von Köln, wurde 1502 von einem Theil des Domkapitels zum Bischof von Cambray gewählt, nahm erst 1504 nach langen Kämpfen von seiner Kathedrale Besitz, in die er erst 1509 seinen feierlichen Einzug hielt. Von Kaiser Maximilian mit der fürstlichen Würde bekleidet, erhob er 1510 Cambray zum Fürstbisthum und starb zu Dielbeke am 15. August 1516, nachdem er, wie die Chronisten sagen, „das Volk von Cambray in Friede, Liebe und Eintracht regiert hatte, bei Allen wohlbeliebt". Er wurde zu Cambray in der Kirche des heil. Gaugerikus bestattet, und als Kaiser Karl V. diese und das zu ihr gehörige Kloster im Jahre 1543 zerstören liefs, um an ihrer Stelle eine (noch jetzt vorhandene) Citadelle zu bauen, flüchteten die Kanoniker sich in die Kirche des heil. Vedastus, in der sie die Gebeine des Bischofs in einem ganz aus Kupfer hergestellten Mausoleum beisetzten. Auch diese Kirche wurde zerstört, indem sie mit dem Grabmal der Revolution von 1789 zum Opfer fiel.

Dieser vornehme Fürstbischof stiftete in den Dom von Köln, dem er als Kanonikus angehörte, das kostbare Epitaph, welches ein herrliches Denkmal seiner Frömmigkeit, seines Kunstsinnes und seiner Prachtliebe ist. Es hat eine Höhe von 1 m, eine Breite von 88 cm, eine Tiefe von 31 cm. Es ist in allen seinen Bestandtheilen aus Kupfer gegossen und diese sind vergoldet zu dem Juwel zusammengesetzt, als welches es sich auf unserer unter ungünstigen Umständen aufgenommenen aber wohl gelungenen photographischen Tafel darstellt. Musterhaft in den Verhältnissen, klar in der Durchbildung, entzückend in den Details, tadellos in der Gesammtwirkung, nimmt es unter den verwandten Schöpfungen eine der ersten Stellen ein; reich und doch nicht überladen, durchsichtig und doch nicht lückenhaft, voll plastischer Wirkung und doch voll architektonischer Bestimmtheit, in den Formen der Renaissance und doch im Geiste des Mittelalters, im alten Stile konzipirt, im neuen durchgeführt. Letzteres gilt vornehmlich, um nicht zu sagen ausschliefslich, von der Architektur und von der Ornamentik, viel weniger, um nicht zu sagen, fast gar nicht, von den Figuren, die einzeln vollrund gegossen, vorzüglich modellirt und auf's sorgfältigste ziselirt sind. Mit Zapfen einfach befestigt, gruppiren sie sich in dem engen Raume auf der Schräge in so geschickter Weise, dafs keine von ihnen verschwindet, und selbst Ochs und Esel im Hintergrund sichtbar bleiben. — Unter dem Baldachin, dessen Behang den neuen Stil deutlich verräth, thront als der Mittel- und Einheitspunkt die göttliche Mutter mit dem Kind auf dem Schoofse, die Huldigungen der drei Könige entgegen nehmend, die in reichen schmuckvollen Gewändern zu ihrer Linken knieen, resp. stehen. Zu ihrer Rechten kniet im Vordergrunde auf einem Betschemel mit dem Pluviale bekleidet der Stifter mit seinem frommen, wohl porträtähnlichen Gesichte zum göttlichen Kinde aufschauend, unter dem Schutze seines im Pilgergewande hinter ihm stehenden Namenspatrones, des heil. Jacobus major. Der heil. Joseph mit der Kerze in der Hand schliefst die edle Gruppe ab, die von der hallenartigen Nische in harmonischer Abrundung auf's wirksamste umrahmt wird. Das Netzgewölbe dieser Halle hat in der Mittelkappe eine gothisirende Durchbrechung, die, der Wirklichkeit abgelauscht, im Metall noch besser wirkt, als in Stein, wie überhaupt sämmtliche Formen dem Metallgusse mit tiefem Verständnisse angepafst sind. — Knieende und stehende Engelfigürchen halten die Wappenschildchen, welche den Aufbau schmücken, und Engel in allerlei Stellungen bekrönen die Spitzen.

So vortrefflich die Erhaltung dieses Meisterwerkes ist, namentlich auch in Bezug auf die Vergoldung, Verstümmelungen sind ihm leider doch nicht erspart geblieben, und auch unsere Abbildung läfst die meisten derselben erkennen. An den beiden Schmalseiten fehlen die bekrönenden Galerien, in der flachen Nische des Giebels die (wohl figürliche) Verzierung, an den Eingangspfeilern zur Halle das ornamentale Uebergangsglied zum Bogen, auf der Schräge zu Füfsen des knieenden Königs eine durch

Zapfen zu befestigende Verzierung, vielleicht ein künstlerisch durchgebildetes Gefäfs, an dem darunter befindlichen, durch eingravirte Ranken gegliederten Fries zwei Auskragungen u. s. w.

Das Stiftungsjahr des Epitaphs 1516 schliefst die Möglichkeit, dafs es in Köln entstanden sei, aus, da um diese Zeit die von Italien nordwärts sich bewegende Renaissance so weit noch nicht vorgedrungen war. Wir werden die Heimath desselben vielmehr in Burgund zu suchen haben, wo die ornamentalen Formen bereits zu dieser Reife sich entwickelt hatten und die figürlichen Darstellungen noch von den Traditionen lebten, welche dort in unvergleichlicher Schönheit die spätgothische Periode zurückgelassen hatte.

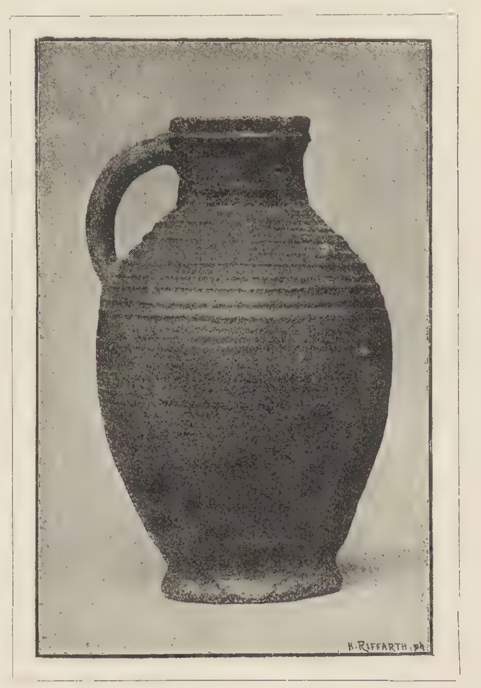
Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Romanischer Thonkrug als Schallgefäfs benutzt in St. Severin zu Köln.

Mit Abbildung.

Als vor Jahresfrist im Chore der St. Severinskirche zu Köln die Wände von der Kalkkruste befreit wurden, zeigten sich fast überall figürliche Darstellungen, die meistens ziemlich gut erhalten waren. Ueberlebensgrofse Figuren aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts bedecken die Gewölbekappen der Apsis, ganz kleine Gruppendarstellungen aus der Mitte des XIV. und aus dem XV. Jahrhundert die untern Wände derselben. Erstere sind bereits durch die Meisterhand unseres Mitarbeiters des Kaplans Göbbels hergestellt worden, so dafs die Kirche hier wieder in ihrem ursprünglichen Glanze erstrahlt. Hoffentlich wird sich diese Restauration bald auch auf die Langseiten des Chores erstrecken; denn je das erste, dem Hochaltare zunächst gelegene Feld derselben hat unter der Tünche merkwürdige Darstellungen bewahrt. Auf der Evangelienseite bestehen sie in vier spätromanischen posaunenblasenden Engelfiguren, welche die Zwickel eines früheren (jetzt zugemauerten) Rundfensters füllen. Auf der Epistelseite erscheint dieselbe Anordnung, aber in gothischer Uebermalung und mit dem weiteren Unterschiede, dafs die Stelle des Rundfensters eine Blende vertritt, welche ebenfalls in gothischer Uebermalung die Krönung Mariens zeigt in reichster Engelumrahmung. Auf der einen wie auf der anderen Seite befindet sich eine Anordnung, die in dieser Form ohne Gleichen sein dürfte.



Von den beiden Engeln nämlich in den obern Zwickel laufen, circa 6 m über dem Fufsboden, die Posaunen je in eine runde Oeffnung von 14 cm Durchmesser aus. Eine nähere Untersuchung ergab, dafs diese nach innen sich erweiternde Oeffnung eine Tiefe von 32 cm hat und in einem eingemauerten Gefäfse besteht. Eines derselben wurde an einer schadhaften Stelle blofsgelegt, herausgehoben und photographisch aufgenommen. Auf dieser Aufnahme beruht die hier beigegebene, wesentlich verkleinerte Abbildung; denn das Gefäfs hat eine Höhe von 34 cm, einen mittleren Durchmesser von 19 cm. Auf der Töpferscheibe geformt, zeigt es an dem Fufse und Henkelansatze die üblichen Eindrücke des Daumens. Es ist im Feuer hart gebrannt, gefrittet, von rohem sandigem Material und von schmutzig bräunlicher Färbung. Es war ohne Zweifel dazu bestimmt, als Wasser-, Milch- oder Weinkrug zu dienen in einer Zeit, die an Metallgefäfse sehr hohe Anforderungen in Bezug auf den Schmuck stellte, an Thongefäfse dagegen

die allergeringsten. In Form, Farbe, Technik ähnliche Gefäfse werden hier in Köln häufig ausgegraben, kamen auch beim Abbruch der Stadtmauer zum Vorschein, die bekanntlich aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts stammte. Da von den in den altrömischen Befestigungsgräben zahlreich aufgefundenen Exemplaren sehr viele beim Brennen entstandene Mängel zeigten, die sie für den Gebrauch ungeeignet machten, so wird die Annahme berechtigt sein, dafs sie in Köln selber angefertigt sind, wo noch in neuester Zeit ein (freilich spätmittelalterlicher) Ofen mit seinem Inhalte aufgedeckt worden ist.

Das Gefäfs als solches kann mithin gar kein Interesse in Anspruch nehmen, wohl aber der Umstand, dafs es beim Bauen des Chores, im Anfange des XIII. Jahrhunderts, spätestens vor dessen Ausmalung gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts, als Schallgefäfs ist eingemauert worden, und die Oeffnung desselben als Ausläufer einer aufgemalten, resp. in Stuck reliefartig aufgelegten Posaune verwendet wurde.

Solche eingemauerte, durch ihre Mündung eine Wanddurchbrechung bezeichnende Gefäfse sind vereinzelt in heidnischen Tempeln und Theatern nachgewiesen, mehrfach in mittelalterlichen Kirchen. Sie scheinen einen akustischen, also auf die Verstärkung des Tones abzielenden Zweck gehabt zu haben, weswegen sie Schallgefäfse genannt werden. In den Bonner „Jahrbüchern" (Bd. 36, 35 f.; 37, 57 f.; 38, 158 f.; 43, 208; 60, 161) werden mehrere derselben erwähnt resp. beschrieben, einige abgebildet. Jedes derselben scheint ad hoc angefertigt zu sein, was bei dem vorliegenden Gefäfse schon des Henkels wegen bestimmt zu verneinen ist. Es hat also eine ganz neue Gebrauchsbestimmung erhalten, ähnlich den kleineren Behältern von Thon und Glas, die mannigfach schon im XIII. Jahrhundert, sehr häufig in den drei folgenden Jahrhunderten, der häuslichen Verwendung als Salb- oder Oeltöpfe, Blumenväschen oder Weingläser entzogen wurden, um die für das Sepulkrum einer Altarmensa bestimmten Reliquien, Siegel u. s. w. aufzunehmen.

Dafs bei diesem Kruge seine Mündungsstelle in der Wand mit der Umrandung des Posaunentrichters zusammenfällt, ist eine ebenso sinnige als eigenartige Einrichtung, zugleich eine Art von Bestätigung, dafs er wirklich die Bestimmung hatte, den Schall zu markiren, resp. zu verstärken.

Da die Absicht besteht, aufser einer der bereits hergestellten Figuren in St. Severin auch einen der sehr gut gezeichneten posaunenhaltenden Engel in unserer „Zeitschrift" abzubilden, so wird die Art der Einfügung unseres Kruges wohl noch klarer zur Anschauung gebracht werden, als die vorstehende Erörterung sie zu beschreiben vermocht hat. Schnütgen.

Tapezereien im Chor des Domes zu Mainz.

Durch einen Bericht über das Unwesen, welches Markgraf Albrecht Alcibiades 1552 in Mainz trieb, erfahren wir Folgendes: „Als der Markgraf hie lage, liefs er in allen Stiftern, Klöstern, Pfarren allen Kirchenornat inventiren und uffzeichnen. . . . Doch plündert er allein den Domstifft und nahm dafsjenig weg, was nicht hinweggeflöhet (-flüchtet) war, unter welchem auch waren die Tapezereien, so Albertus der Kardinal (1511—45) hatt machen lassen: damit konnte der ganze Chor behenkt werden, wie noch heutzutag die hölzen leisten an der Mauren gesehen werden, daran solche Tappetten an Festtagen auffgehenkt wurden. Zu merken, dafs solche Tappetten sein von ganz gülden Stück gewesen, mitten darein seindt von berlen (Perlen) und edlen Gestein runde Stück (Medaillons) gewessen, die man hatt können daran hefften und darvon thun, welche meins Erachtens seiend hinweggeflöhet worden, die gulden Stück aber hat der Markgraf bekommen und seind im Niderlandt versetzt gewest, hetten aber auch wieder können gelöst werden, aber weil damals das Geld zu andern Sachen notwendig war, auch dieselben umb einen ziemlich hohen Werth verpfändt waren, hat sie das Dumstifft fahren lassen." Mainz. Chroniken II, 124. Die Abfassung des Berichts fällt etwa in's Jahr 1582. Der obenerwähnte Kardinal Albertus ist bekannt als Kunstliebhaber und Beförderer; er gab reichlich zur Austattung der Kirchen, unter Anderem schenkte er an das Stift St. Mauritius zu Mainz „ornatum rubeum auro intertextum cum antipendiis altaris et sacramenti" etc. Ungedr. Präsenzregister dieses Stifts. Falk.

Ausstellungen und Nachrichten.

Deutsch-Nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888.

III.

(Schlussartikel.)

Das ursprüngliche Programm der Ausstellung, wonach die Anordnung nicht nach Fachgruppen erfolgen sollte, um kein Jahrmarktsbild entstehen zu lassen, mufste, den Verhältnissen entsprechend, vielfach durchbrochen werden; in Bezug auf die kirchliche Kunst blieb es aber aufrecht erhalten, und so zeigt sie sich denn in dem ihr zugewiesenen Raum, welchem durch hohe Bogenwölbungen und gothische Fensteröffnungen ein kirchliches Ansehen gegeben wurde, ziemlich übersichtlich zusammengestellt, wenn auch Einzelnes anderswo zerstreut zu suchen ist. Wenn wir behauptet haben, dafs die Gefahr des Rococo nicht allzugrofs ist, so trifft diese Behauptung am meisten bei der kirchlichen Kunst zu; leider aber werden die hier heimischen mittelalterlichen Stile nicht in der Weise ausgeübt, dafs sie einem kräftigen Vorstofs modernerer Richtungen Stand halten könnte. — Um mit dem kirchlichen Mobiliar zu beginnen, so mufs vor Allem bemerkt werden, dafs dafselbe zumeist an dem Grundübel leidet, dafs Stein-Architektur und -Ornamentik den Holzarbeiten zu sehr die direkt nachgeahmten Vorbilder geliefert haben. Abgesehen von einem Altar (von Kiefer, Kiefersfelden, Oberbayern), welcher in einfachen Formen aber vorzüglich schönen Verhältnissen aus verschiedenen Marmorsorten hergestellt ist, sind z. B. alle romanischen Kirchenmöbel in Holz imitirte Steinbauten. Wenn die von Gebr. Böhme (Mühlhausen i. Els.) gebrachten, sehr hervorragenden Stücke — Beichtstuhl, Altar, Kanzel mit Wendeltreppe und Schalldeckel — von Stein wären, könnten sie vielleicht als passend gelten. Am meisten unter den Repräsentanten des romanischen Stils mögen Marggrafs (München) Arbeiten entsprechen, da sie den Bedingungen des Materials und des Stils im Ganzen angepafst sind. — Etwas besser sieht es mit der Gothik aus, wenn auch diese Häufung von parallelen geraden Linien an Strebepfeilern, Fialen, Wimpergen, an welchen durch das Gewimmel von Krabben und Kreuzblumen jeder grofse Zug erstickt wird, nicht überall gefallen wird. Die Frühgothik nahm das geschnitzte Ornament als hauptsächlichste dekorative Beigabe für den Altaraufbau — wie das sehr schön an dem Altar von F. Radspieler & Co. (München) vor Augen tritt — und die Meister der Spätgothik wufsten ihr Bedürfnifs nach Unterbrechung der durch Streben und Fialen geschaffenen trockenen Liniensysteme dadurch zu befriedigen, dafs sie die Fialen in allen möglichen Richtungen bogen und wandten. In dieser Art, aber ohne Zügellosigkeiten, sind die Altäre von L. Vogt (Memmingen) und Simmler & Venator (Offenburg). Neben einer Anzahl kleiner Hausaltärchen, einer nicht sehr erfreulichen Orgel und eines dito Harmoniums, gehört nur noch ein Altar der nachmittelalterlichen Zeit an (von J. Schaidhauf, München). Für die Wallfahrtskirche von Wemding bestimmt, mufste er sich in die Rococoformen des Aufstellungsortes einpassen und er trifft diesen Stil so vollkommen, dafs auch ein Gegner desselben seine Freude daran haben kann. Die Farbenharmonie ist die schwache Seite der Altarbauten, besonders aber der dabei vorkommenden polychromen Plastik; hier herrscht im grofsen Ganzen noch eine Richtung, die wir nur mit dem Namen „Bauerngeschmack" belegen können. Es mag sein, dafs Vieles in der „Kirchen ehrwürdiger Nacht" besser aussieht, aber ein bischen haushälterischer dürfte man schon mit grellen Farbenkontrasten umgehen. Schon durch blofses Ueberlasiren der tiefer liegenden Stellen der Draperie könnte Vieles verbessert werden; und wenn die Vergoldung der Architektur und des Ornamentes nicht durch allzu feine Vertheilung zersplittert würde und mehr dazu diente, die grofsen Züge deutlicher zu markiren, so wäre schon Viel gewonnen.

Um ein gut Theil tröstlicher sieht es mit der Glasmalerei aus; hier sind wirklich bedeutende Fortschritte zu verzeichnen. Die grellen giftigen, nur zu oft kraftlosen Farben und die grofsen Glasstücke sind fast ganz verschwunden und an ihre Stelle sind farbentiefe, harmonische, mehr mosaikartig zusammengesetzte Bilder getreten. München, das soeben die Centenarfeier für Ludwig I. begangen hat, dankt diesem König bekanntlich auch die erneute Pflege der Glasmalerei, und es könnte in dieser Hinsicht seine Dankbarkeit dafür nicht besser zeigen, als durch die jetzt vorliegenden Resultate. Namentlich

ist es die Mayer'sche Hofkunstanstalt, welche in den vorgeführten grofsen gothischen Fenstern grofse Kraft und Tiefe, sowie eine gute Gesammtstimmung erzeugt; die Echtheit dieser und einiger anderer Münchener Arbeiten geht soweit, dafs man die meisten Sachen direkt zwischen alte Fenster hineinflicken könnte, ohne einen wesentlichen Unterschied zu gewahren. Seltsam berührt der von C. de Bouché (München) gemachte Versuch, das entzückende Holbeinsche Oelbild — die Darmstädter Madonna — auf Glas zu übertragen und zwar in einer, Holbein'schen Handzeichnungen entlehnten Umrahmung; aber in dieser gelungenen Ausführung kann man sich das wohl gefallen lassen. Die Renaissance ist in der kirchlichen Glasmalerei nur durch dieses einzige Bild vertreten, und das Rococo ist nur dadurch zu einem — allerdings sehr fein behandelten — Glasbild gelangt, dafs dieses sich dem zukünftigen Aufstellungsort — eine Rococo-Kapelle — anbequemen mufste.

Recht unerquicklich ist der Eindruck, den ein künstlerisch empfindendes Auge von den kirchlichen Edelmetall- und Bronze-Arbeiten empfängt, schon hinsichtlich ihrer Form, mehr aber noch wegen der Farbe. Es mufs dazu allerdings bemerkt werden, dafs bedeutende Aachener und Kölner Firmen nicht an der Ausstellung betheiligt sind. Was die Form anbelangt, so trifft jener Vorwurf besonders das Detail, welches bei der vielfach eingerissenen fabrikativen Herstellung fast durchweg sehr flüchtig behandelt wird, aber das ist ein Uebelstand, an dem man bei den in der Regel geringen Mitteln, die den Kirchen zur Verfügung stehen, leider wenig wird ändern können. Dagegen könnte auf die farbige Wirkung etwas mehr Aufmerksamkeit verwendet werden, namentlich bei den Monstranzen. Diese strotzen meist von übermäfsiger Vergoldung, und wenn Figuren angebracht sind, so bestehen diese nicht selten aus weifsgesottenem Silber und erscheinen dadurch absolut todt und flach. Ebenso selten ist auch ein richtiges Gleichgewicht versucht zwischen mattem und polirtem Gold. Einen höheren Schwung nehmen einige Altargeräthe von Norz (Innsbruck), Brems-Varain (Trier); einzelne schlichtere aber gut getriebene Altargefäfse in Verbindung mit Email und Filigran finden sich wohl da und dort, aber zu gröfseren von freier Hand getriebenen Arbeiten haben sich nur sehr wenige aufgerafft, und unter diesen erreicht nur F. Harrach (München) eine wirklich beachtenswerthe Höhe. Nicht allein deshalb weil er eine grofse Beherrschung aller Stilformen an den Tag legt, sondern auch, weil er das Treiben des Metalls mit einer künstlerischen Vollendung und einem technischen Geschick handhabt, die seine Edelmetall-Arbeiten über alle anderen der kirchlichen Kunst hoch hinausheben. Der beste Beleg dafür ist eine grofse gothische Monstranz, an welcher, um die nöthige Leichtigkeit zu erzielen, jede Fiale, jede Kreuzblume einzeln in Blech getrieben ist; dieselbe Leichtigkeit verlangte auch ein vom Bischof von Freising bestellter Pastoralstab, der von Harrach in Silber getrieben wurde und der doch das Gewicht von 2 Pfund nicht übersteigt. — Freilich sind die Kirchen wirklich nicht oft in der Lage, derartige Arbeiten bezahlen zu können; wäre es dann aber nicht besser, sich auf ein bescheideneres Aussehen der Altargeräthe und -Gefäfse zu beschränken, statt mit der gleifsnerischen Dutzendwaare zu prunken? In dieser Beziehung sind die glatten, aber gut profilirten messingenen Leuchter, Grablaternen etc. ein wahres Labsal; das wohlthuende Gefühl der Echtheit des Materials, das nicht mehr scheinen will, als es ist, berührt uns ebenso angenehm, wie ein ehrlicher Charakter im Bauernkittel! Das Gleiche gilt von einem reizenden schmiedeeisernen Kirchenluster von J. Hildebrand (München): bestehend aus einem doppelten Lichterkranz mit Madonna und baldachinartigem Kuppeldach.

Was zum Schlusse die in den Dienst der Kirche getretenen Textilarbeiten betrifft, so sind die Gewebe der Krefelder Firmen Dautzenberg und Casaretto wie jene von J. Ebner & Co. (München) zu bekannt, um noch weiter hervorgehoben zu werden; es mag nur bemerkt werden, dafs jene der letztgenannten Firma, welche auf der letztjährigen Krefelder Ausstellung liturgischer Gewänder durch die Treue ihrer Imitationen Aufsehen erregte, auch hier die gleiche Wirkung ausüben. Auf mehr individuell künstlerischer Stufe stehen natürlich Spitzen und Stickereien. Altarspitzentücher sind nicht allzu häufig auf der Ausstellung und nur in einem Fall stellen sie eine aufserordentliche Leistung dar; um so zahlreicher sind die Stickereien auf liturgischen Gewändern. Es ist wohl Manches darunter, was besser weggeblieben wäre; aber daneben ist so viel Gutes, dafs man mit vollem Recht sagen kann, dafs die Kunst

des Stickens wieder an jenem Punkt der Vollendung angelangt ist, der nicht viel überschritten werden darf, ohne dafs die technische Fertigkeit zu Stilwidrigkeiten mifsbraucht wird. Nach Komposition und Ausführung gehören die Kasulae von Geschw. Osiander (Ravensburg) in erste Linie; hier ist mit künstlerischem Geschick bei grofser Pracht der Farbe ein harmonischer Gesammteindruck geschaffen und die figürlichen Stickereien lassen wenig zu wünschen übrig. Verschiedene Damenhände haben manch schöne Nadelarbeit für kirchliche Zwecke gefertigt, insbesondere sogenannte Nadelmalereien, unter denen ein wollener Wandteppich in Gobelin-Imitation — die Patrona Bavariae inmitten eines üppigen gothischen Ornamentes thronend — von Frl. Jörres (München) und ein seidenes Antependium — reiche figürliche Darstellung in vorzüglicher Ausführung — von Anna Bau (Gengenbach) wohl die hervorragendsten sein mögen.

Fassen wir das Gesagte noch einmal kurz zusammen, so ist das Ergebnifs, dafs von den unterschiedenen 4 Gruppen die Glasmalerei und die Textilkunst auf der Ausstellung der kirchlichen Kunst die ersten Stellen einnehmen; weniger befriedigend ist das Kirchenmobiliar und im ungünstigsten Lichte zeigen sich die Metallarbeiten. Selbstverständlich soll damit kein Urtheil über die Gesammtproduktion auf diesem Gebiet kirchlicher Kunst ausgesprochen werden; es kann sich hier nur um den Durchschnittswerth des Ausgestellten handeln. Ausnahmen finden sich, wie ersichtlich, überall, am wenigsten allerdings in der Glasmalerei — was nur zu ihren Gunsten sprechen kann.

Ob die hin und wieder gegebenen Anregungen direkten Nutzen stiften können, schmeichle ich mir nicht; ich will zufrieden sein, wenn sie da und dort im Kreise der Fabrikanten und der Besteller zum Nachdenken darüber veranlassen.

München. Professor L. Gmelin.

Maastricht (Holland).

Die Liebfrauenkirche soll einer gründlichen Restauration unterzogen werden nach den Plänen von Cuypers. Die dazu nöthige Summe ist schon gesichert und dürfen wir somit hoffen, dieses interessante Bauwerk in kurzer Zeit in seinem alten Glanze zu sehen.

Lüttich (Belgien).

Das Chor und Querschiff der St. Christophskirche[1]) (früher Beguinagekirche) ist jetzt vollständig restaurirt und die Restauration als eine in jeder Beziehung gelungene zu bezeichnen. Das alte Holzgewölbe (im Halbkreis), dessen Rippen noch bestanden, ist wieder hergestellt und bemalt. Die Kirche macht in ihren weiten Verhältnissen und mit ihren schlanken Fenstern trotz der Einfachheit der Formen einen imposanten Eindruck. Es ist zu hoffen, dafs man jetzt nicht stehen bleibt, sondern auch bald die Schiffe der Kirche einer gründlichen Restauration unterziehen wird.

Wie wir vernehmen, soll auch die Kreuzkirche in Lüttich bald restaurirt werden.

Meerssen. von Fisenne.

[1]) Eine Monographie dieser Kirche wurde vor einigen Jahren von der „Gilde de St. Thomas et de St. Luc." in Gent herausgegeben.

Bücherschau.

Römische Mosaiken aus Trier und Umgegend, gezeichnet und erläutert vom Domkapitular J. N. von Wilmowsky. Nach dessen Tode herausgegeben von der Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier. Mit 9 Bildtafeln. Trier, Lintz. 1888.

Keine andere Stadt diesseits der Alpen weckt solche Erinnerungen an geschwundene Bedeutung und Pracht, wie der Name Trier, das nordische Rom, die Stadt der Märtyrer, dann der Sitz einer langen Reihe, zum Theil hoch hervorragender Kirchenfürsten. Trotz aller Stürme, welche über die Stadt und deren Umgegend gekommen sind, legen von dieser Herrlichkeit noch aufrecht stehende Denkmale beredtes Zeugnifs ab, wie sehr sie auch Spuren jener Stürme und des Wechsels der Zeiten an sich tragen. Ergänzt wird dies Zeugnifs durch gar Vieles, was allmählich aus dem Schutte wieder ans Tageslicht gekommen ist. Nicht am wenigsten laut sprechen dafür die den Gegenstand der vorliegenden Veröffentlichung bildenden Kunstwerke, Ueberreste römischer Prachtwohnungen. In neuerer Zeit erst ward die Aufmerksamkeit der Kenner auf diese Mosaiken gelenkt, vor Allen durch den Domkapitular von Wilmowsky. Auf Grund näheren persönlichen Verkehrs mit demselben während der Jahre 1844 bis 1848 kann ich vollauf, soweit überhaupt mein Urtheil reicht, dem im Vorwort des Herausgebers von ihm Gesagten beipflichten: „v. Wilmowsky wird unter den Trierer Alterthumsforschern immer einen Ehrenplatz einnehmen, an lebensvoller Auffassung der Trierer Vorzeit, an unermüdlichem Forschungstrieb, an rastlosem Sammeleifer that es ihm Niemand zuvor; durch sein bewunderungswürdiges Zeichentalent

überragte er alle". Ich füge noch hinzu, dafs ihm vorzugsweise die Erforschung der Entstehungsgeschichte des Trierer Domes und der Beginn einer würdigen Wiederherstellung desselben zu danken ist. Die Zeichnungen zu den vorliegenden Bildtafeln wurden von ihm in der Zeit von 1845 bis 1864 angefertigt; den Text hat er erst nach 1870, nachdem er erblindet war, auf Grund seiner Notizen diktirt; am 19. März 1880 ward er ins Jenseits abgerufen. Wahrscheinlich wäre die von ihm so mühsam zu Stande gebrachte Arbeit der Vergessenheit anheimgefallen, wenn nicht die seit langer Zeit in Trier bestehende Gesellschaft für nützliche Forschungen, eine Bezeichnung, welcher deren Wirken nach verschiedenen Richtungen hin in anerkennenswerthester Art entspricht, die Mittel zur Veröffentlichung derselben hergegeben hätte. Gewifs trug zum Fassen dieses Entschlusses der Umstand nicht wenig bei, dafs die Gesellschaft in ihrem Sekretär, dem um die rheinischen Kunstalterthümer hochverdienten Direktor des Trierer Provinzial-Museums Dr. Hettner, einen Mann besitzt, welcher die Materie durchaus beherrscht. Wie sehr dies der Fall ist, zeigt das der Arbeit des Hrn. v. W. vorangeschickte Vorwort desselben. An eine Charakteristik des Domkapitulars v. W. und seines Wirkens auf dem Kunstgebiete reiht Herr Hettner eine Erörterung über die zum Zwecke der Datirung der musivischen Bodenbeläge ins Auge zu fassenden Merkmale, insbesondere über die bezüglichen, Seitens des Hrn. v. W. aufgestellten Kriterien. Es gibt dies Anlafs zu einer eingehenden Besprechung der Trierer Funde und zu einer Vergleichung derselben mit sonstigen, namentlich südfranzösischen. Die Ansicht des Herausgebers weicht mehrfach von der des Verfassers ab. So z. B. wendet ersterer sich gegen Schlüsse, welche v. W. aus der allmählichen, drei verschiedene Bauschichten erkennbar machenden Bodenerhebung für die Zeitbestimmung der Mosaiken gezogen hat. So richtig die Lehre von der Bodenerhöhung im Allgemeinen sei, durch ihre exakte Fassung sei sie falsch und verhängnifsvoll. Weiter kritisirt Herr H. das Verfahren des Hrn. v. W. in sofern, als derselbe die Komposition der Böden wie die einzelnen Ornamente nur vom ästhetischen Gesichtspunkte aus gewürdigt habe, statt seine Untersuchungen auf eine möglichst umfassende Sammlung römischer Mosaiken zu bauen. Das nach dieser Richtung hin Verabsäumte holt Herr H. mittels Heranziehung einer grofsen Zahl von Vergleichsstücken zu den Trierer Mosaiken nach. Auf das Einzelne kann hier um so weniger eingegangen werden, als zum vollen Verständnifs desselben durchweg Abbildungen erforderlich sind, wie solche dem Textbuche sich beigegeben finden. Den Schlufs des inhalt- und lehrreichen Vorwortes bildet eine Zusammenstellung der Ergebnisse der Untersuchungen des Herausgebers in Form einer, mit dem Jahre 150 n. Chr. beginnenden chronologischen Uebersicht.

Der von Herrn v. Wilmowsky herrührende Theil der Schrift berichtet, nach einer allgemeinen Einleitung, in genauester Weise über die Umstände, unter welchen die verschiedenen Mosaiken aufgedeckt wurden, über die Fundorte und über die äufsere Erscheinung der ersteren in technischer und sonstiger Beziehung. Aus diesen Faktoren zieht er seine Folgerungen betreffs der Periode, in welcher die Bodenbeläge entstanden sind und sonstige, in Bezug auf die baulichen Umgestaltungen innerhalb Triers im Laufe der Zeit. Aufser den musivischen Bodenbelägen fanden sich auch noch, namentlich in der Vorhalle der, nunmehr als evangelische Kirche dienenden Basilika und im römischen Theile des Domes, „Marmorböden", d. h. mit Marmorplatten belegte Fufsböden, sowie in dem ebengenannten Dome aus Glasstiften gebildete Wandmosaiken. In Gestalt von Noten gibt Herr H. gar manchem Vorbehalte, gegenüber dem vom Verfasser dargelegten Ausdruck. Letzerer schliefst mit dem Wunsche, dafs seine Arbeit, die während vieler Jahre grofse Opfer an Zeit, Geduld und Geld von ihm gefordert habe, von den Freunden des Alterthums und der Kunst wohlwollend aufgenommen, dafs sie zum Gemeingut vaterländischer Wissenschaft werden möge. Der Unterzeichnete vertraut angesichts des Prachtwerkes zuversichtlich, dafs dieser Wunsch in Erfüllung geht. Ein würdigeres Ehrendenkmal hätte zugleich dem so opferwilligen Forscher wohl nicht errichtet werden können, als die das Werk schmückenden neun Blätter gröfsten Formates mit ihren trefflich ausgeführten, so formenreichen, farbenglänzenden Abbildungen von Mosaiken darstellen. Zwar sind letztere nicht christlichen Ursprungs, so dafs es scheinen könnte, als ob das Werk aufserhalb des Rahmens gegenwärtiger Zeitschrift sich befinde, gewifs aber ist dessen Inhalt auch für die Kenntnifs der nachfolgenden christlichen Kunst von Bedeutung, da dieselbe, namentlich was das Ornamentale betrifft, aus dem während der Römerzeit gelegten Grunde hervorgewachsen ist.

Köln. A. Reichensperger.

Die **Herder'sche Verlagshandlung** zu Freiburg im Breisgau hat im vorigen Jahre mehrere Bücher kunstgeschichtlichen Inhalts geliefert, die eine besondere Empfehlung verdienen. Sie sind theils abgeschlossene, theils Lieferungswerke, und behandeln kunstgeschichtliche Themate entweder ausschliefslich, oder in Verbindung mit anderen Fragen.

Die letztere Aufgabe erfüllt in ganz vorzüglicher Weise das „Handbuch der katholischen Liturgik" von Dr. Valentin Thalhofer, besonders in der zweiten Abtheilung des I. Bandes. Dieses auf zwei starke Bände berechnete Werk ist bekanntlich ein Bestandtheil der „Theologischen Bibliothek" und von dem Klerus, dem rein wissenschaftlichen, wie dem seelsorglichen, mit wahrer Begeisterung aufgenommen worden. Der erste Band behandelt nach der sehr umfänglichen, vornehmlich die Literatur betreffenden Einleitung die „allgemeine Liturgik". In ihr spielt die christliche Kunst eine sehr hervorragende, mindestens ein Viertel des Buches in Anspruch nehmende Rolle. Da wo (im II. Hauptstück) von den Formen des katholischen Kultus im Allgemeinen die Rede ist, hat der sehr vielseitige wie gründliche Verfasser die schwierigen Fragen nach dem Wesen der Kunst, ihren Beziehungen zum katholischen Kultus u. s. w. u. s. w. in eingehendster Weise erörtert. Das VI., VII. und VIII. Hauptstück, welche den „kirchlichen Kultusstätten und ihrer Einrichtung", „den wichtigsten liturgischen Gefäfsen" und „den liturgischen Gewändern" eine sehr umfassende Untersuchung widmen, bilden in ihren 19 Paragraphen ebenso viele Kapitel der kirchlichen Kunstgeschichte. Hier sind die Grundanschauungen so gesund und solid, die Darlegungen so gründlich und klar, die Unterweisungen so intensiv und mannigfaltig, dafs zumal jeder Priester ihnen mit dem gröfsten Interesse folgen

wird, zugleich als einer Vorbereitung auf das mehr systematische Studium der Geschichte der kirchlichen Kunst, wie sie anregender und orientirender kaum gedacht werden kann.

Als abgeschlossenes Werk präsentirt sich das Buch von Jos. Liell: „Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben", dogmen- und kunstgeschichtlich bearbeitet. Im ersten Theile bringt es den dogmengeschichtlichen Nachweis für die Verehrung der allerseligsten Jungfrau in den ersten fünf Jahrhunderten, im zweiten Theile die Darstellungen derselben auf den Kunstdenkmälern der Katakomben und zwar unter dem Bilde der Orante, in verschiedenen Ereignissen ihres Lebens, endlich ohne historischen Hintergrund. Die gründliche Art, mit welcher der Verfasser zu Werke geht, die erfolgreiche Widerlegung, die er verschiedenen Angreifern der katholischen Marien-Verehrung (Schultze und Hasenclever) zu Theil werden läfst, die tadellosen, von eigener Hand ausgeführten Abbildungen, die er beifügt, lassen das umfangreiche Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der ikonographischen Katakomben-Literatur und der so bedeutungsvollen Geschichte der Marienverehrung erscheinen.

Das Buch von L. Kaufmann über Albrecht Dürer, welches schon in der ersten Auflage sehr beifällig aufgenommen wurde, hat in der zweiten Auflage nicht blofs ein viel vornehmeres Gewand angelegt, sondern auch mancherlei Zusätze und Verbesserungen erfahren, namentlich auch den erläuternden Schmuck von 1 Heliogravüre, 5 Lichtdrucken und 9 Holzschnitten erhalten. Diese sind glücklich ausgewählt und vorzüglich ausgeführt, so dafs dieses treffliche Buch sehr geeignet ist, ein solides Urtheil über den herrlichen Meister und seine unsterblichen Werke zu vermitteln.

Als Lieferungswerk erscheint die „Geschichte der christlichen Malerei" von Dr. Erich Frantz, von welcher der erste Band vollendet ist. Er verfolgt die christliche Malerei von den sie vorbereitenden Stadien und von ihren Anfängen in den Katakomben durch ihre zahlreichen und mannigfaltigen Entwickelungsstufen bis zum Schlusse der romanischen Periode. An der Hand der Denkmäler, die in dieser Zeit vornehmlich in Wandmalereien, Mosaiken, Miniaturen, Stickereien bestanden, und mit denen der Verfasser sich in jeder Hinsicht, auch in ikonographischer und technischer, durchaus vertraut zeigt, behandelt derselbe auf diesem umfassenden Gebiete alle einschlägigen Fragen mit grofser Sicherheit und in einer durchaus originellen Weise, keiner Schwierigkeit aus dem Wege gehend. Ueberall zeigt sich das Urtheil von echt kirchlicher Gesinnung, von tiefer Auffassung und von feinem Geschmack getragen. Die Beschreibung der einzelnen Darstellungen ist eine so geschickte, die Darstellung eine so fesselnde, dafs der Mangel an Abbildungen nicht allzusehr empfunden wird. Trotzdem wird gewifs die Erklärung, dafs ein Bilder-Atlas nachträglich das Illustrationsmaterial bringen soll, von allen Seiten auf's freudigste begrüfst. Möge dem feinsinnigen Verfasser die Gesundheit in hinreichendem Mafse beschieden sein, um sein Werk zu vollenden, und seine akademische Lehrthätigkeit auch in den neuen Verhältnissen ungestört fortsetzen zu können!

Von dem „Grundrifs der Geschichte der bildenden Künste" von Dr. Adolf Fäh sind erst zwei Lieferungen erschienen. Sie behandeln in knapper aber gründlicher und klarer, von zahlreichen und guten in den Text aufgenommenen Abbildungen erläuterter Darstellung die Kunst des Orients (Hebräer, Aegypter, Assyrier, Babylonier, Perser, Inder), sodann die griechische Kunst, ihre Architektur und Plastik. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Stile und Richtungen werden scharf markirt, die Grundsätze für ihre Beurtheilung dargelegt, die Rechte der christlichen Anschauung überall gewahrt, so dafs dem Bedürfnisse nach einem allgemeinen kunstgeschichtlichen Lehrbuche auch für christliche Leser vollauf entsprochen wird. σ

Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauche für Schlosser und Kunstschmiede, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner. Herausgegeben von Franz Sales Meyer, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit 196 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1888.

Die grofse Serie kunstgewerblicher Handbücher, welche der unermüdliche Kunstverlag von Seemann ankündigte, eröffnete das vortreffliche „Handbuch der Ornamentik" von Franz Sales Meyer. — Demselben Verfasser ist auch das zweite in der Reihe zu danken, das „Handbuch der Schmiedekunst", welches auf 202 Seiten in knapper, klarer Fassung zuerst ganz kurz das „Chemisch-Technologische in Bezug auf das Material" behandelt, sodann die „Werkzeuge und Bearbeitung", ferner die „geschichtliche Entwickelung der Kunstschmiedetechnik" in den verschiedenen Stilepochen, endlich als den praktisch-wichtigsten, daher auch ausgedehntesten Abschnitt, „die Hauptgebiete der Kunstschmiedetechnik". Das Buch ist ungemein lehrreich durch seine sehr bestimmten, gemeinverständlichen Unterweisungen, fast noch mehr durch die grofse Anzahl guter Abbildungen in jeder Stilart und von den wichtigsten in den Rahmen der Kunstschmiedetechnik fallenden Gegenständen. Es wird daher nicht leicht erfolglos um Rath gefragt werden, und in der Regel zuverlässige Auskunft geben. Denjenigen, die das Kunsthandwerk studiren, sei es daher angelegentlichst empfohlen, noch mehr denen, die es auch ausüben! —n.

Die diesjährige retrospektive Ausstellung in Brüssel, deren Glanzpunkt die kirchliche Abtheilung bildet, erinnert an die „Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände", welche das „k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie" im vorigen Jahre in Wien veranstaltet hat (vergl. Bericht über dieselbe in den Bonner „Jahrbüchern" Heft 74, S. 206—230). Der dazu im Verlage von Carl Gerold's Sohn erschienene illustrirte Katalog, der auf 140 Seiten 1250 Gegenstände in knapper Form, aber mit wissenschaftlicher Gründlichkeit beschreibt, und von 44 der hervorragendsten derselben gute Abbildungen theils im Text, theils auf Extra-Tafeln bietet, kann wegen dieser Vorzüge einen bleibenden Werth beanspruchen.

Im Anschlusse an ihn sei der Katalog zum bischöflichen Museum in Haarlem erwähnt, welchen J. J. Graaf, Dechant zu Ouderkerk an der Amstel, soeben unter dem Titel „Gids in het bisschoppelijk Museum vor kerkelijke Oudheid, Kunst en Geschiedenis te Haarlem" in dritter Auflage veröffentlicht hat. Dieser gut ausgestattete „Führer" umfafst 404 Seiten, auf denen die Kunstgegenstände des Museums, die Abgüsse wie die Originale, in eingehender, durchaus zuverlässiger, weil sachverständiger Weise chronologisch beschrieben und auch die „Prenten- und Portrettenverzameling" sowie die „Teekeningen" und „Bibliotheek" katalogisirt werden. Das gut geordnete Museum verdient einen Besuch wegen mancher vortrefflicher mittelalterlicher Kunstwerke, namentlich aus den Gebieten der Elfenbein- und Holzplastik, des Goldschmiedegewerkes und der illuminirten Kodizes. σ

Abhandlungen.

Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg.

Mit Lichtdruck (Tafel XIII) und Abbildung.



Während das Aeufsere der vorgenannten, im XV. Jahrhundert erbauten Kirche sich wohl nur durch einen gewissen Formenreichthum auszeichnet, ist das Innere derselben von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Eine Schönheit und Harmonie der Formen, wie sie hier dem Beschauer entgegentritt, findet man nicht allzuhäufig bei Bauwerken jener Zeit. Diese günstige Innenwirkung ist nicht am wenigsten darin begründet, dafs — abgesehen von dem weichlichen, dem Steincharakter wenig entsprechenden sogen. Fischblasenmuster im Mafswerk — so manche andere bedenkliche, dem spätgothischen Baustil eigenthümliche Einzelbildungen in dieser Kirche sich kaum bemerkbar machen. So sind auch die Gewölbe des Chores, des Quer- und Mittelschiffes in leichten, eleganten, aber doch einfachen Formen gebildet, vor allem ihre Rippen mittels Kapitäle und schlanker, bis zum Fufsboden herabreichender Dienste in wohlthuendster Weise gestützt.

Dieser edleren Bildung entsprechen auch die Malereien, welche nach Vollendung der Kirche, wohl im ersten oder zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts ausgeführt, die Kappen der Gewölbe schmücken. Leider geben diese Darstellungen nebst einigen anderen Ueberresten nur einen annähernden Begriff von der Gesammtwirkung der ehemaligen malerischen Ausstattung der Salvatorkirche. Erhalten ist gegenwärtig noch: die fast überlebens grofse Figur des Salvator auf einer Kappe des Chores, ein Christophorus am nordwestlichen Vierungspfeiler, sechs Engelfiguren mit Ornamenten und Spruchbändern auf den Gewölben des Langschiffes (s. Lichtdrucktafel), eine Miniaturmalerei auf dem Bogenfeld der Sakristeithüre und eine aus dem Gotteslamm, den Evangelistenzeichen, einigen Ornamenten und Ueberresten von Engelfiguren bestehende Darstellung. Sie schmückt das durch je zwei parallele, sich kreuzende Rippen in neun Felder zerlegte westliche Joch des nördlichen Seitenschiffes.

Die letztgenannte, ihrer hübschen Komposition wegen sehr beachtenswerthe und theilweise noch in ursprünglicher Farbenkraft erhaltene Zeichnung ist infolge eines späteren Einbaues schwer zugänglich und konnte leider nicht gut gezeichnet werden. Doch dürfte sich hier die Mittheilung eines unter der eben erwähnten Christophorusfigur angebrachten Teppichmusters (s. Abbildung) empfehlen, da es ein gutes Beispiel einer einfachen spätgothischen Flächenverzierung bietet. Derartige, mittels der Schablone hergestellte Dekorationen sind leicht herzustellen und, wenn in guten Mustern und an geeigneter Stelle ausgeführt, von angenehmer Wirkung. Umstehendes Muster ist aus Schildern zusammengesetzt, deren ausgeschweifte, weichliche Konturen einen sehr wirksamen Gegensatz in den äufserst streng stilisirten Blattgebilden finden, mit welchem jede einzelne Fläche geschmückt ist. Bei etwaiger Nachahmung dieses ganz flach, ohne irgendwelche Andeutung von Teppichfalten in grüner Farbe[1]) auf weifsem Grunde ausgeführten Musters, dürfte es sich aber empfehlen, entweder die Zwischenräume zwischen den Schildflächen etwas schmaler, oder besser die Blattkompositionen unbedeutend gröfser zu zeichnen, damit letztere, den ein netzartiges Muster bildenden Zwischenräumen gegenüber, noch etwas mehr zur Geltung kommen, als dies auf umstehender Zeichnung der Fall ist. Auch mufs man bei derartigen Kompositionen darauf achten, nicht in gewisse Fehler zu fallen, welche bei Schablonenmalerei nicht immer leicht zu vermeiden sind. So hat der Maler bei Anfertigung der Schablonen zu den Schildern jenes Musters nicht genügend die (allerdings nicht leichte) Aufgabe zu lösen vermocht, sowohl den Schildflächen als auch den durch Aneinanderreihung der letzteren sich ergebenden Zwischenräumen eine gleich schöne Form zu geben. An den zwischen den

[1]) Die grünen Flächen sind auf der Abbildung schraffirt.

Schildern liegenden Streifen stören nämlich in etwa die hakenförmigen Auswüchse, welche durch die ausgeschweiften und eingeschnittenen Ränder der Schildflächen sich ergeben haben. Und doch wirken beim Ueberblick über das ganze Muster jene die Wandfläche netzartig überziehenden Zwischenräume viel intensiver als die Form der Schilder selbst, da jene den Beschauer zugleich mit dem stilisirten Blattwerk gleich positiver Zeichnung entgegentreten.

Ein bei weitem gröfseres Interesse als jene Dekoration dürfte die Gewölbemalerei beanspruchen, welche auf dem mittleren der fünf Joche des Langschiffes zwischen Vierung und Westthurm und auf den beiden angrenzenden Kappen noch erhalten ist.[1]) Die hier dargestellten, von Ornamenten umgebenen Engel halten Spruchbänder mit Versen des ambrosianischen Lobgesanges in den Händen und bilden in vieler Hinsicht ein höchst nachahmungswerthes Motiv!



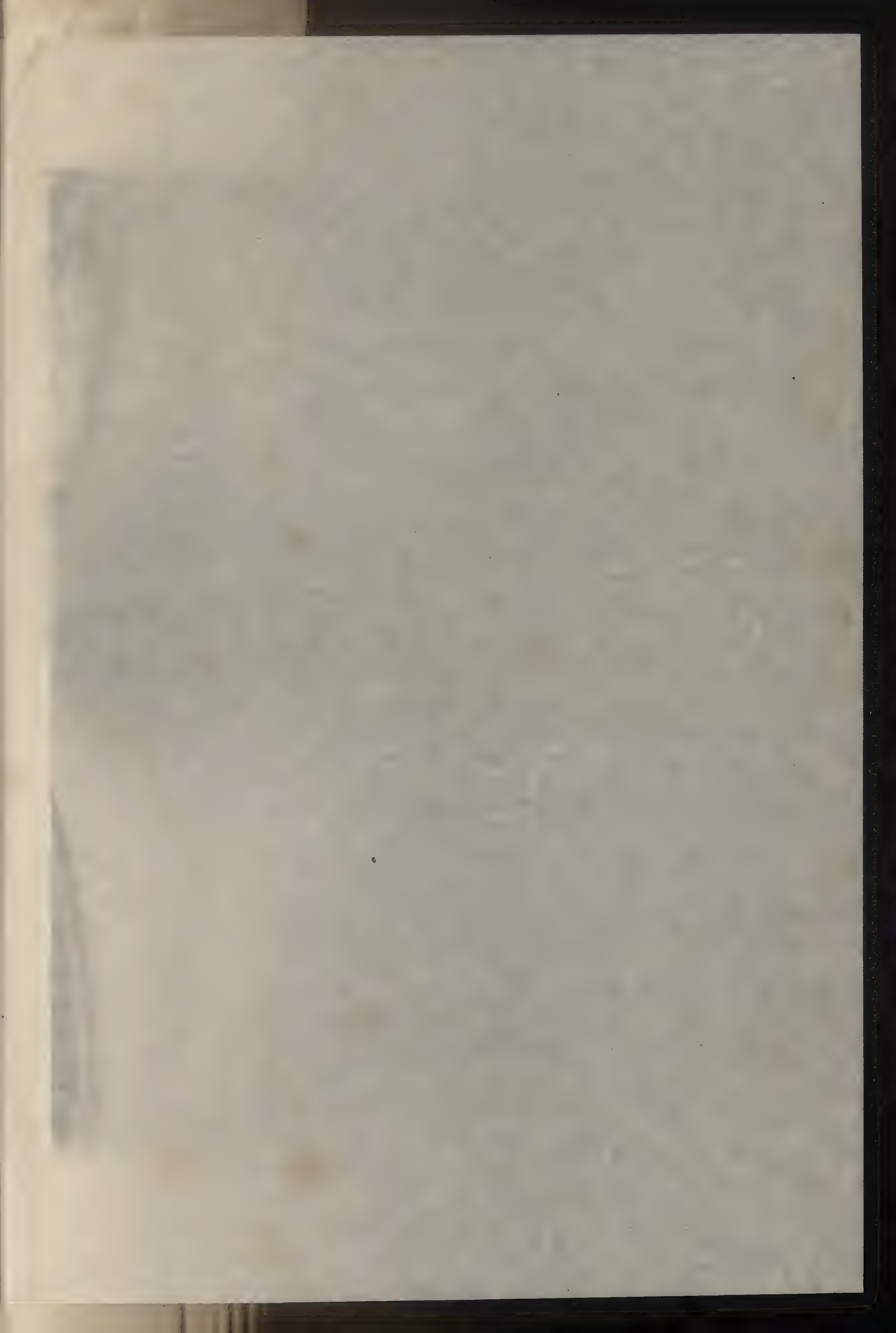
Zunächst vom formalen Standpunkt aus betrachtet, kann man bei Gewölbeflächen, wenn solche nicht ausschliefslich mit Ornamenten geschmückt werden sollen, mittels keiner anderen figürlichen Komposition den Eindruck des Leichten, den die kühn gespannten gothischen Gewölbekappen auf den Beschauer hervorrufen sollen, so sehr erhöhen, haftet keiner figürlichen Zeichnung so sehr das Unkörperliche an, wie jenen nur als Brustbilder dargestellten Engelchen mit ihren mächtigen Schwingen und weithin flatternden Spruchbändern. Auch die lebhaften, frischen Farben[2]) der Malerei auf der weifsen Putzschrift bei dunklen, kräftig markirten Rippen, die leichten, spielenden, aber doch klar und entschieden gezeichneten Ornamente und der Umstand, dafs ein grofser Theil des Gewölbes in mafsvoller Weise ohne jeden Schmuck belassen ist, alles dies vermehrt den Eindruck der Eleganz und benimmt dem Gewölbe so sehr den Eindruck der Schwere, dafs wir dort oben in der Höhe, fast könnte man sagen, weniger ein aus Steinen zusammengefügtes Gewölbe als eine leichte gleich einem Zeltdach ausgespannte Decke zu erblicken glauben.

Auch dürften derartige Engelfiguren mit Flügeln, Ornamenten u. Bändern sich schon deshalb zu Gewölbedekorationen eignen, als sie sich leicht jeder Flächenform anpassen lassen und auch die auf starke gebogenen Kappen unvermeidlichen Krümmungen der Figuren bei Wahl dieses malerischen Vorwurfes sich weniger unangenehm bemerkbar machen.

Schon auf der Abbildung läfst sich leicht erkennen, dafs nur die vier mittleren Figuren von demselben Künstler, die beiden seitlichen aber von je einer anderen Hand herrühren. Am auffallendsten unterscheidet sich von den übrigen Darstellungen die edel gezeichnete Figur, welche unrestaurirt gelassen ist und auch auf der Abbildung sich als solche leicht zu erkennen gibt. Man gewahrt hier sofort, dafs die Flügel in zierliche Federspitzen auslaufen, dafs das Spruch-

[1]) Diese Malerei habe ich bereits in „Kunst und Gewerbe", Organ des bairischen Gew.-Museums zu Nürnberg (19. Jahrg. Heft I) besprochen. Doch da an genannter Stelle nur eine kleine unvollkommene Zeichnung der Gewölbemalerei gebracht werden konnte, so mag hier eine bessere photographische Wiedergabe nebst kurzer Besprechung gerechtfertigt sein. (Der Lichtdruck ist nach einer in Rücksicht auf die stets ungleichmäfsige Beleuchtung der Gewölbekappen vorzüglich gelungenen Aufnahme des Hof-Photographen Risse Nachf. in Duisburg hergestellt. Durch den gen. Photographen sind auch Abbildungen der Figuren des Salvator und des Christophorus zu beziehen.)

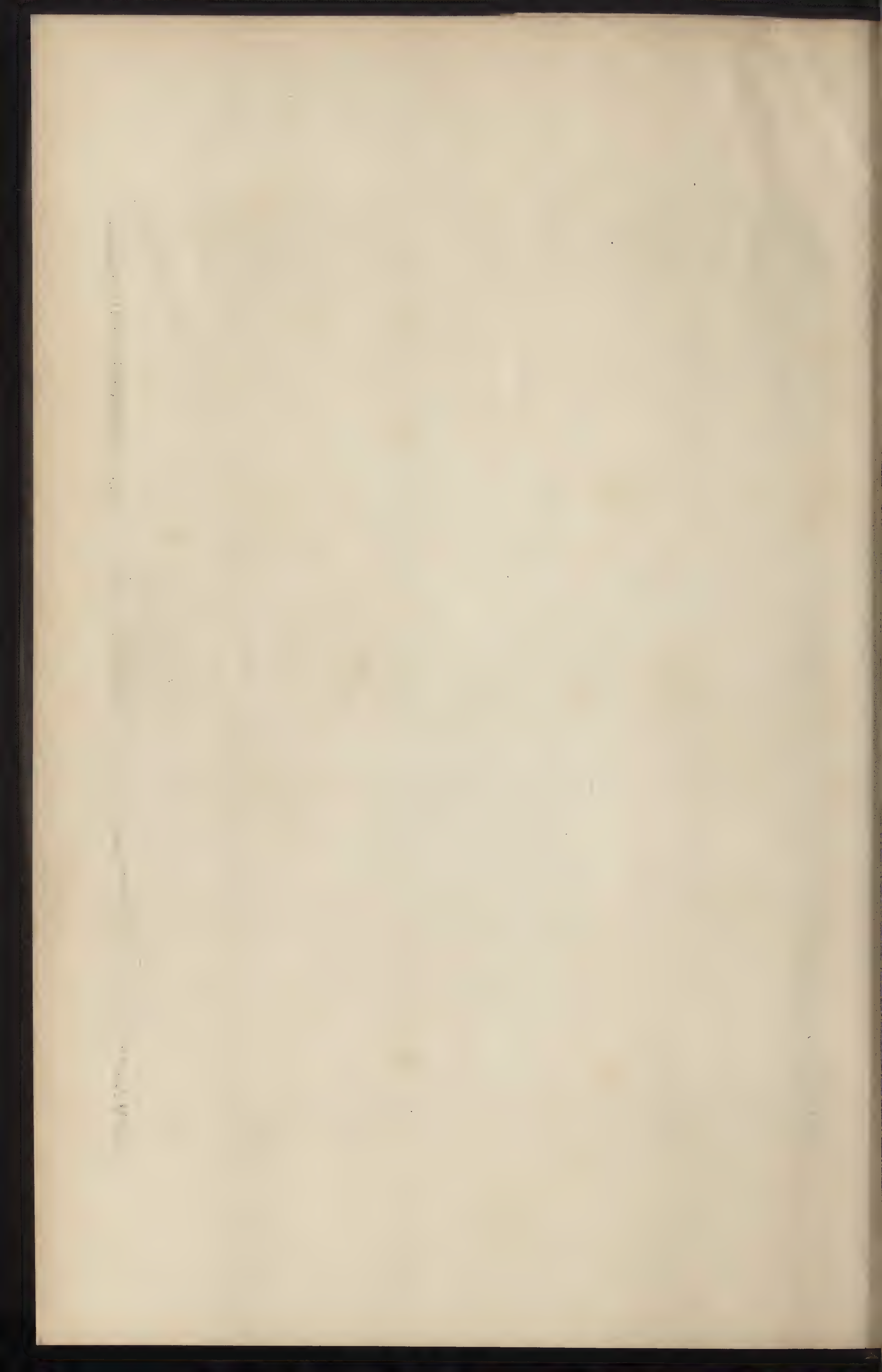
[2]) Da nur die verhältnifsmäfsig geringen Ueberreste der Duisburger Wandmalerei, nicht zugleich die übrigen Theile der Kirche, entsprechend ausgemalt werden sollten, so hat nur eine leichte Uebermalung, bezw. Ergänzung nicht mehr erhaltener Stellen einer Malerei stattgefunden. Der ehemalige Zustand ist daher aus der beigefügten Lichtdrucktafel nicht in jeder Hinsicht zu erkennen.







Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg.



band in einer anderen und zwar ungleich mafsvolleren Weise gebildet ist, welche indefs für eine Darstellung auf ebener Fläche geeigneter sein mag, als auf stark gekrümmten Kappen. Auch zeigt hier die Ornamentik einen von jener der übrigen Gewölbefelder sehr verschiedenen Charakter. Die Verzierungen der anderen Kappen, in denen sich ebenso wie in der gleichzeitigen Buchornamentik naturalistische Blumen unter das stilisirte Blattwerk mischen, sind stellenweise etwas steif und ungeschickt gezeichnet. Doch diese und andere kleine Mängel, wie z. B. die nicht immer schönen Formen in den Schwingungen der Spruchbänder, übersieht man gerne, zumal die Maler es verstanden haben, neben den vielen anderen Vorzügen ihren Werken auch den Reiz gröfster Mannigfaltigkeit und Frische zu verleihen. Jede der Figuren ist von den übrigen verschieden, ja man darf wohl vermuthen, dafs ein Gleiches auch in Bezug auf alle ehemals an den Gewölben der Salvatorkirche dargestellten Engelfiguren der Fall gewesen sei. Die erstaunliche Phantasie mittelalterlicher Künstler pflegt sich in derartigem Wechsel der Formen auf das Glänzendste zu offenbaren.

Dem formalen Werthe der Duisburger Gewölbemalerei entspricht auch ihr Inhalt. Betrachtet man diese lieblichen Engelgestalten, von denen jede ein Spruchband mit den Versen des unvergleichlich erhabenen ambrosianischen Lobgesanges in den Händen hält, so wird man unwillkürlich in eine weihevolle Stimmung versetzt: man glaubt den feierlichen Gesang jener himmlischen Bewohner zu vernehmen, wie er durch die weiten Räume der Kirche schallend, ununterbrochen das Lob des dreieinigen Gottes verkündet.

Essen. G. Humann.

Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrhundert.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).



Zwei der trefflichen Meister, denen im fünfzehnten Jahrhundert die Leitung der Kölner Dombauhütte anvertraut war, sind im Innern des Tempels durch Epitaphien geehrt worden, wovon gegenwärtig, an verschiedenen Stellen zerstreut, nur noch Bruchtheile vorhanden sind. Zu dem älteren dieser Denkmale haben die vier in Stein gemeifselten Statuetten gehört, welche auf der beifolgenden Bildtafel über der gröfseren Inschriftplatte aufgestellt sind. Durch die ihnen beigegebenen Attribute sind sie sämmtlich als Baukünstler charakterisirt. Der links zuvorderst stehende, ein Mann mit ernsten, würdevollen Gesichtszügen, hat den Mantel nach der rechten Seite verschoben, wo aus einem Einschnitt die linke Hand hervorkommt und eine Tafel hält, auf der er mit der freigewordenen Rechten eine Zeichnung zu entwerfen scheint. In ihm haben wir den Obermeister zu erkennen, dessen Mitarbeiter und Untergebenen die drei übrigen sind. Neben ihm folgt ein Mann, der, wie kleine Ueberbleibsel erweisen, in jeder Hand ein Werkzeug gehalten hat. Was sich davon noch erkennen läfst, ist zu unbedeutend, um einen sichern Schlufs auf das Fehlende zuzulassen. Als Dritter folgt ein Steinmetz, in der einen Hand den Hammer, in der andern den Meifsel haltend. Der Vierte könnte ein Parlirer sein. Mit beiden Händen hat er einen Winkelhaken gefafst, an welchem ein Richtblei angebracht ist. Dieses Werkzeugs bediente er sich bei der Beaufsichtigung der Hüttenarbeiten und ihrer Aufstellung. Die Figuren sind von fast gleicher Gröfse, etwa 42 cm 7 mm hoch; nur die des Meisters überragt die übrigen um ein Geringes durch die höher aufsteigende Kopfbedeckung. Die zweite und vierte haben ein mönchisches Aussehen. Alle sind polychromirt, in dieser Beziehung jedoch in recht schadhaften Zustand gerathen, theils durch Abstofsen, theils durch Beschmutzung der Farben. Die Köpfe sind in entschiedener Individualisirung dem Leben nachgebildet.

Diese vier Statuetten befinden sich gegenwärtig im erzbischöflichen Diözesan-Museum. 1823 hatte der damalige Dom-Kirchmeister Krakamp sie dem Dom-Steinmetz- und Maurermeister Joh. Jos. Schmitz zur Aufbewahrung anvertraut. Dieser starb 1839. Im Jahre 1849 wurden sie dem bekannten Kunstschriftsteller Dr. Fr. Bock für das zu errichtende erzbischöfliche Museum übergeben, in welchem sie denn auch bald darauf eine würdige Stätte für ihren

ferneren Verbleib gefunden haben. Das Epitaph, womit sie verbunden waren, hatte man an der nördlichen Seitenwand des Domes, nahe der Sakristei, errichtet. Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir die gröfsere Inschriftplatte ebenfalls für einen Bestandtheil desselben Epitaphs halten und somit den Meister Nicolaus von Bueren für denjenigen Dombaumeister halten, zu dessen Andenken dasselbe errichtet war und dessen Bild die erste der vier Figuren darstellt. Die Inschrift lautet, mit Auflösung der Abbreviaturen:

Anno dominj m cccc xlv die
xvi maij obiit venerabilis vir
magister nicolaus de buren magister
operis huius Ecclesie Cuius anima
requiescat in pace amen.

Von den beiden Wappenschildchen, welche in den untern Ecken in ausgehöhlten Rundungen beigefügt sind, zeigt das eine im oberen Felde einen Schlag- und einen Spitzhammer, schräg gegeneinander gekehrt; das untere Feld, weniger vertieft und nach oben zugespitzt, enthält einen Zirkel. Das rechts befindliche Schildchen zeigt einen Haken, der sich oben wagerecht nach rechts, unten in aufsteigender Richtung nach links ausladet. Das erstbeschriebene Wappen will den Stand des Heimgegangenen durch die Hauptwerkzeuge seiner Thätigkeit andeuten; das andere wird seiner Familie als Marke eigenthümlich gewesen sein. Einen bestimmten Fingerzeig für die Richtigkeit dieser Annahme werden wir im weiteren Verlauf noch anzuführen vermögen. Ueber den Meister Nicolaus von Bueren fehlt es nicht an näheren Nachrichten, die der Verfasser in der dritten Abtheilung seiner Geschichte der Kölner Dombaumeister (Nr. 75 der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1883), von den Urkunden begleitet, veröffentlicht hat. 1413 ist er in das Bürger-Aufnahmebuch als Steinmetz *(lapicida)* eingetragen. 1424 erscheint er als «Werkmeister vom Dome» und erwirkt durch Vermittelung des Rathes von Köln bei der Steinmetzenzunft für seine Lehrgesellen die Begünstigung, dafs sie beim Eintritt in den Zunftverband und auch, wenn sie sich selbstständig als Meister setzen würden, statt der üblichen zwei Goldgulden, jedesmal nur einen zu erlegen brauchten. Es wurde jedoch ausbedungen, dafs diese Bevorzugung mit des Meisters Tode aufhören solle — sie ist demnach als ein Zeichen persönlicher Verehrung für denselben aufzufassen. Seine Wirksamkeit war einem der schönsten Theile des Domes, dem südlichen Thurme gewidmet, dem er die für die Aufnahme der Glocken erforderliche Höhe gab. Mit Frau Aleid, die in kinderloser Ehe seine Lebensgefährtin war, kaufte er 1433 ein in der Trankgasse, dem Nordportal des Domes gegenüber gelegenes Haus (jetzt Nr. 19 —), worin er am 16. Mai 1445 seine Tage beschlossen hat. Sein Neffe, Meister Johann von Bueren, wurde Stadtbaumeister und ist der Erbauer des Hauses Gürzenich.

Die Inschriftplatte (30 cm 6 mm hoch, 39 cm breit), entbehrt selbst der schlichtesten Randeinfassung, woraus zu folgern, dafs sie zu einem gröfsern Denkmal gehörte und in dessen Gehäuse eingefügt war. Sie war in den Besitz des Malers Jacob Meinertzhagen gelangt, der sie um 1845 dem Verfasser käuflich abtrat. In welcher Weise die vier Statuetten mit dem Denkmal in Verbindung gebracht, ob sie zusammen stehend oder getrennt aufgestellt waren, das liefs sich nicht mehr ermitteln. Jedenfalls aber dürfen wir annehmen, dafs wir den Obermeister mit seinen vorzüglichsten Gehülfen vor uns sehen, die man auch über den Tod hinaus nicht von dem verehrten Manne trennen wollte.

Die Ueberbleibsel des zweiten Epitaphs, die auf unserer Bildtafel gleich links zu sehen sind, deuten auf den Nachfolger des Nicolaus von Bueren im Dombaumeister-Amte, auf Conrad Kuyn (auch Kuene und Koene), der am 28. Januar 1469 gestorben ist. Sowohl Boisserée, als De Noël fanden noch die verstümmelten Reste an einer Säule im Dome. Sie werden jetzt in der Sakristei aufbewahrt. Durch einen äufserst seltenen Kupferstich, den der Kölner Kunstverleger Johann Bussemacher um's Jahr 1600 nach dem damals noch wohlerhaltenen Denkmal hat anfertigen lassen, sind wir in Stand gesetzt, eine genaue Beschreibung zu geben.

An dem dünneren Mittelstabe einer Bündelsäule ist in ziemlicher Erhöhung von dem Boden ein Marienbild mit dem Jesuskinde, beide mit Krone und Perlenkette geschmückt, unter einem Baldachin aufgestellt. Die Fläche, worauf das Bild ruht, erhält durch die neben demselben befindlichen Blumenvasen und Leuchter mit brennenden Kerzen, wozwischen einige geopferte Gegenstände: Köpfchen, Hände und Füfse liegen, sowie durch den mit Blumen gestickten Vorhang



[illegible] mit sie verbunden waren, hatte man an der [illegible]lichen Seitenwand des Domes, nahe der [illegible]kristei, errichtet. Wir glauben nicht fehl[illegible]hen, wenn wir die gröfsere Inschriftplatte [illegible] einen Bestandtheil desselben Epi[illegible] und somit den Meister Nicolaus [illegible] denjenigen Dombaumeister [illegible] dasselbe errichtet [illegible] der vier Figuren [illegible]

— sie ist demnach als ein Zeichen [illegible] Verehrung für denselben aufzufassen. [illegible]

[illegible] des Domes, dem südlichen Thurme [illegible] dem er die für die Aufnahme der Glocken [illegible] forderliche Höhe gab. Mit Frau [illegible], die in kinderloser Ehe seine Lebensgefährtin wa[illegible]

[illegible] Tage beschlossen hat. Sein Neffe, Meister [illegible]

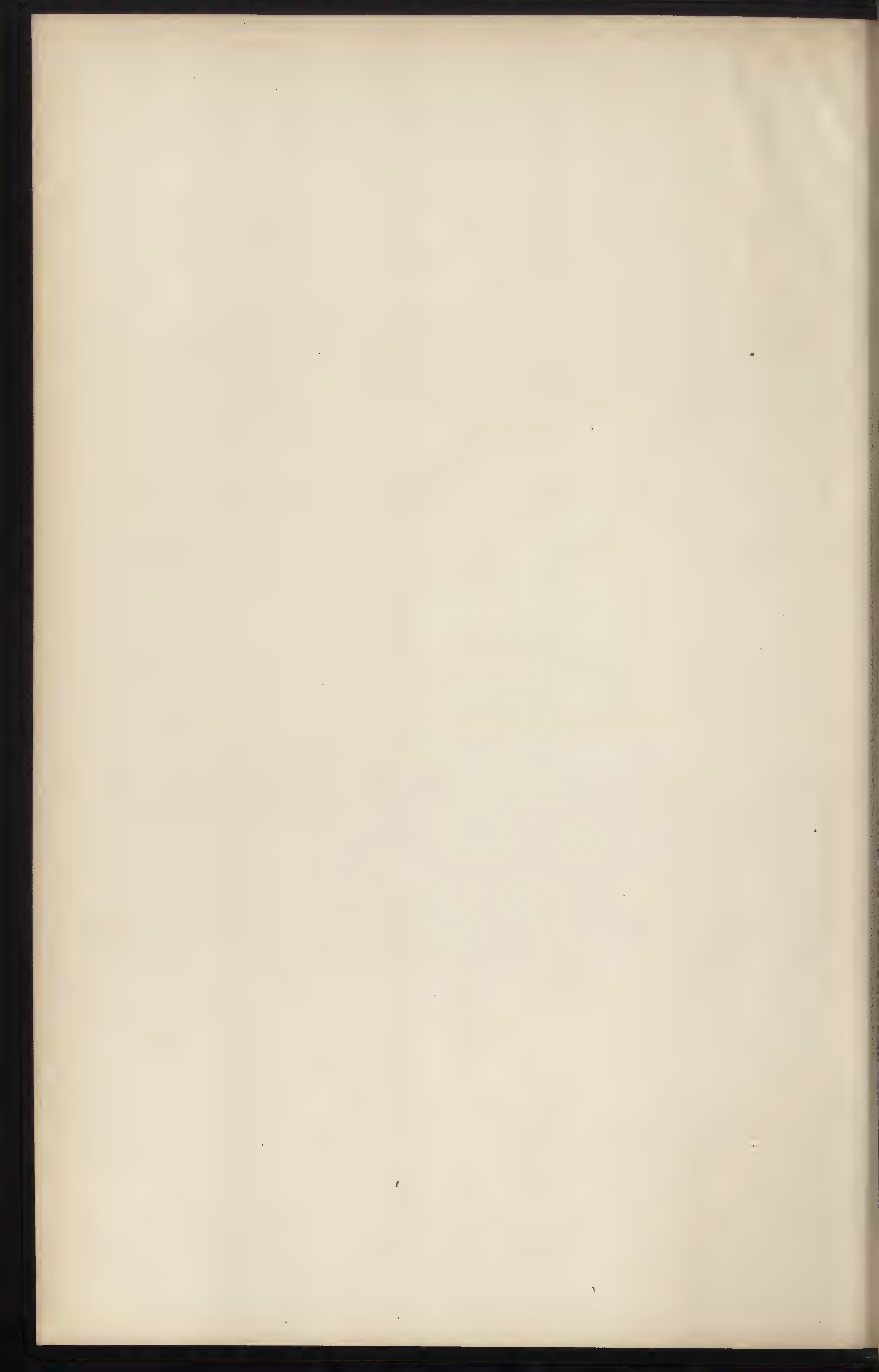
[illegible] der Erbauer des Hauses Gürzenich.

[illegible] selbst der schlichtesten [illegible] woraus zu folgern, dafs sie zu einer [illegible]

[illegible] war. Sie war in den Besitz de[illegible] gelangt, der sie [illegible] In welche[illegible] auf dem Denkmal [illegible]



Von zwei Denkmalen Kölner Dombaumeister aus dem XV. Jahrhundert.



ein altarartiges Ansehen. Eine bedeutendere Anzahl Opfergaben sind in der Höhe nebeneinander gereiht. Vor dem Bilde, an einer eigens dazu bestimmten Vorrichtung, brennen gröfsere und kleinere Kerzen, und etwas tiefer bemerkt man ein Weihwasserbecken, auf welchem ebenfalls einige Kerzchen befestigt sind. Zur Seite des Marienbildes, und in gleicher Höhe mit demselben, kniet links ein Mann mit gefalteten Händen, zur heil. Jungfrau betend. Er ist in schlichter Kleidung mit einer faltenreichen Schürze um die Hüften. Vor ihm bemerkt man ein leeres Wappenschildchen; hinter ihm steht der heil. Andreas, das ihn charakterisirende schräge Kreuz haltend und mit seiner rechten Hand die Schulter des Knieenden berührend. Die im Verhältnifs zu den Figuren kolossale Konsole belehrt uns durch ihre Inschrift, dafs der Betende der Dombaumeister Konrad Kuyn ist. Sie lautet mit aufgelösten Abbreviaturen:

Anno domini M° CCCC°
LXIX die XXVIII
Januarij obiit
honorabilis vir magister
Conradus Kuyn
magister Operis huius
Ecclesiae Cuius Anima
requiescat in pace
Amen.

Dann folgen zwei schräg gerichtete Wappenschildchen, wovon das linksseitige (des Beschauers) zwei Hämmer und einen Zirkel, ganz so wie bei der Inschrift des von Bueren'schen Epitaphs, das zur Rechten ein aus einem Herzen hervorgehendes Kreuz zeigt. Wahrscheinlich hat Meister Konrad bei seiner Lebzeit eine besondere Verehrung zu diesem Gnadenbilde gehegt, und auch zu des Kupferstechers Zeit wanderten zahlreiche Besucher zu demselben, denn die im Vordergrunde stehende grofse Kirchenbank ist ganz besetzt mit knieenden Andächtigen beiderlei Geschlechts, denen sich an jeder Seite eine Menge Kinder, auf dem Boden knieend, anschliefsen, alle in eifrigem Gebet begriffen. Links ist ein Opferstock an der Säule angebracht und rechts eine Kerze von ungemeiner Höhe und Schwere aufgestellt. Zu beiden Seiten öffnet sich eine tiefere Aussicht in's Innere der Kirche, links bemerkt man ein einfaches Fenster, rechts eine zweite Bündelsäule, vor welcher ein schlafender Hund liegt. Der Stecher des Blattes hat sich nicht genannt, nur der Verleger gab unten rechts seine Adresse an: *„joannes Bussemacher exc."* Es ist 10 Zoll rhein. hoch, 8 Zoll breit, doch ist die Angabe der Höhe nicht ganz genau, da das mir vorliegende Exemplar um ein Weniges verschnitten ist.

Konrad Kuyn war mit einer Nichte seines Amtsvorgängers vermählt, mit Frau „Styngin", die in Urkunden als eine Tochter Hilgin's (Helenen's) von Vlysteden, nach ihrer Mutter, bezeichnet ist. Die Verwandtschaft zwischen den beiden Dombaumeistern ist in dem rechtsseitigen Wappenschildchen auf unserer Bildtafel besonders angedeutet, und zwar dadurch, dafs die Familienmarke des Nicolaus von Bueren, der Haken, mit der Familienmarke Konrad Kuyn's an dem Stamme des aus dem Herzen hervorwachsenden Kreuzes vereinigt erscheint, wodurch das letztere gleichsam die Gestaltung eines griechischen Kreuzes annimmt. Der Kupferstecher hat diese Zuthat übersehen; dagegen wird man finden, dafs er die Inschrift getreu so wiedergegeben hat, wie sie auf dem verstümmelten Original noch zu entziffern ist; nur die Zeileneintheilung hat er etwas verändert, so dafs aus sieben Zeilen neun geworden sind. Die Figur mit dem schönen bärtigen Kopfe und den verstümmelten Händen, welche unser Lichtbild auf die vordere Inschriftplatte gestellt hat, ist die des heil. Andreas, der, wie bereits berichtet worden, seine rechte Hand schützend auf die Schulter des knieenden Dombaumeisters legte. Von diesem wollen wir nur noch bemerken, dafs er ein ausgezeichneter Bildhauer war, dafs ihm die Steinmetzenbruderschaft, welche 1459 und 1463 Tagsatzungen in Regensburg und in Speyer hielt, das Obermeisterthum über das Gebiet von Norddeutschland zuerkannte, und dafs seine Kölner Zunftgenossen ihn 1445 durch die Wahl zum Rathsherrn ehrten. Mit Meister Johann von Bueren, dem „Steinmetz und Werkmeister unserer Herren der Stadt Köln", war er verschwägert.

Köln. J. J. Merlo.

Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen?[1])

Mit Abbildungen.



enn, wie jede andere, so auch die Pfarr- oder Volkskirche eine würdige und angemessene Stätte für den Gott geschuldeten Ehrendienst, besonders also für die Darbringung des heiligen Opfers bieten soll, wenn sie sodann als Wohnung für den im Sakrament verborgen unter uns weilenden Gottessohn und als Ort der Verkündigung seines Wortes dienen, wenn sie endlich auch der Privatandacht der Gläubigen gewidmet, kurz, wenn die Kirche ein „Haus Gottes" auf Erden sein soll, so versteht es sich von selbst, dafs sie diesem erhabensten Zwecke entsprechend auch durch künstlerischen Werth vor allen andern Gebäuden hervorragen mufs. Um so höhern künstlerischen Werth wird sie aber besitzen, je mehr in dem stofflichen Bau ein Abbild des geistigen Hauses Gottes, des lebendigen Tempels, dessen Bausteine die gläubigen Christen sind, zum Ausdruck gebracht wird. Vollkommen wird das ja nun niemals erreicht werden; um so mehr aber, je kostbarer der Stoff, je wohlgebildeter jedes einzelne Glied, je einheitlicher die Gesammtordnung des Baues, je schöner der Rhythmus und die Harmonie zwischen den auf einander bezüglichen Bautheilen, je mehr die todten Massen durch den sie beherrschenden Geist belebt, in ein organisches Gebilde umgewandelt sind, in welchem jedes Glied seinen Zweck und seine angemessene Stelle hat und demgemäfs gestaltet ist. Besonders hervorzuheben ist noch die Betonung der Richtung, des Strebens nach Oben, und der Richtung nach dem Altare hin. Wo nun wegen der geringen Ausdehnung des Baues, wegen der Kärglichkeit der Mittel oder der Ungefügigkeit des Stoffes nicht all dies erreicht werden kann, mufs der Künstler wenigstens danach streben, das Mögliche zu erreichen. Niemals aber darf die Kirche zu einem blofsen Nutzbau herabsinken, dessen Form und Ausstattung einzig aus dem Raumbedürfnifs hervorgeht. Auch beim kleinsten und bescheidensten Bau wird jene Durchdringung der Masse mit einem lebendigen Gedanken, jenes Ebenmafs der Verhältnisse, eine gewisse Andeutung des Strebens nach oben erreichbar sein.

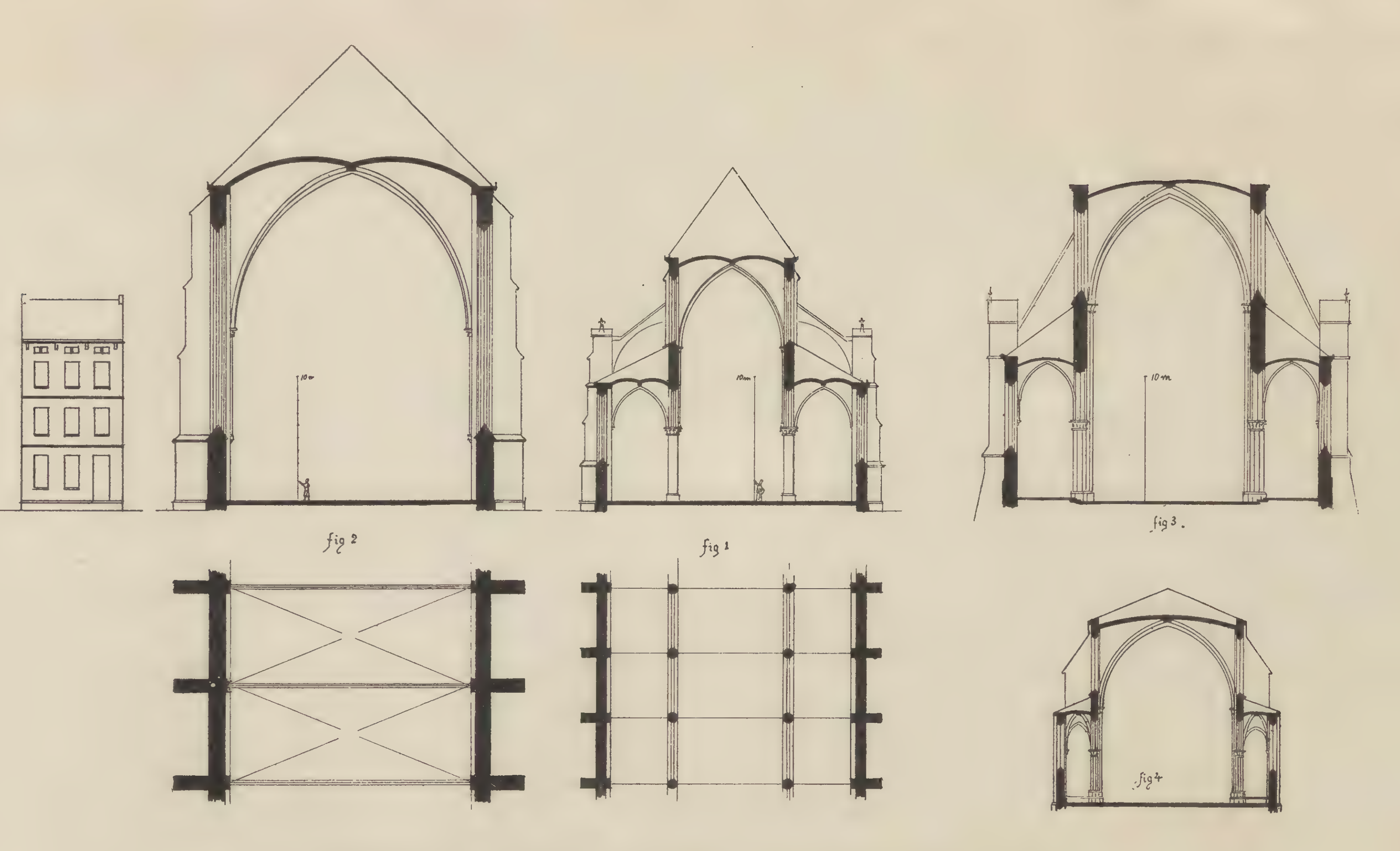
Neben der Rücksicht auf die künstlerische Bedeutung des Gotteshauses wirkt das Bedürfnifs der Theilnehmer am Gottesdienst bestimmend auf die Form der Kirche ein, und hier scheidet sich die Pfarr- oder Volkskirche von andern Gotteshäusern. Während Kollegiatkirchen — um von Kathedralen zu schweigen — eines ausgedehnten Chores, Klosterkirchen, an denen viele Priester sind, einer Anzahl kleiner Kapellen zur Feier der Privatmesse bedürfen, ist für die Pfarrkirche ein bedeutender Schiffsraum, der einer grofsen Zahl von Gläubigen zu gleicher Zeit die Theilnahme am heiligen Opfer, die Anhörung der Predigt u. s. w. ermöglicht, ein Hauptererfordernifs. Chordienst findet hier nur ausnahmsweise und dann in sehr beschränktem Mafse statt, die Zahl der Geistlichen ist nur klein, und so genügt ein Chor von der Ausdehnung, dafs der Altar freistehen kann, und von den Altarstufen bis zur Kommunionbank genügend Raum bleibt, um die würdige Entwicklung festtäglicher Ceremonien und die Aufstellung einiger Chorstühle zu ermöglichen. Ist darum auch beim kleinsten Pfarrkirchlein eine Länge des Chores von mindestens 7 m erforderlich, so ist anderseits bei grofsen Bauten eine übermäfsige Länge zu vermeiden, und es dürfte wohl nicht leicht über 14 bis 15 m hinausgegangen werden.

Ergibt sich für das Chor aus den bekannten Forderungen des Altardienstes und aus der Nothwendigkeit eines harmonischen Verhältnisses zum ganzen Bau leicht das richtige Mafs, so macht die Bestimmung der Gröfse für den Laienraum oft mehr Schwierigkeit. Einige aus der Erfahrung geschöpfte Angaben darüber werden nicht unnütz sein.

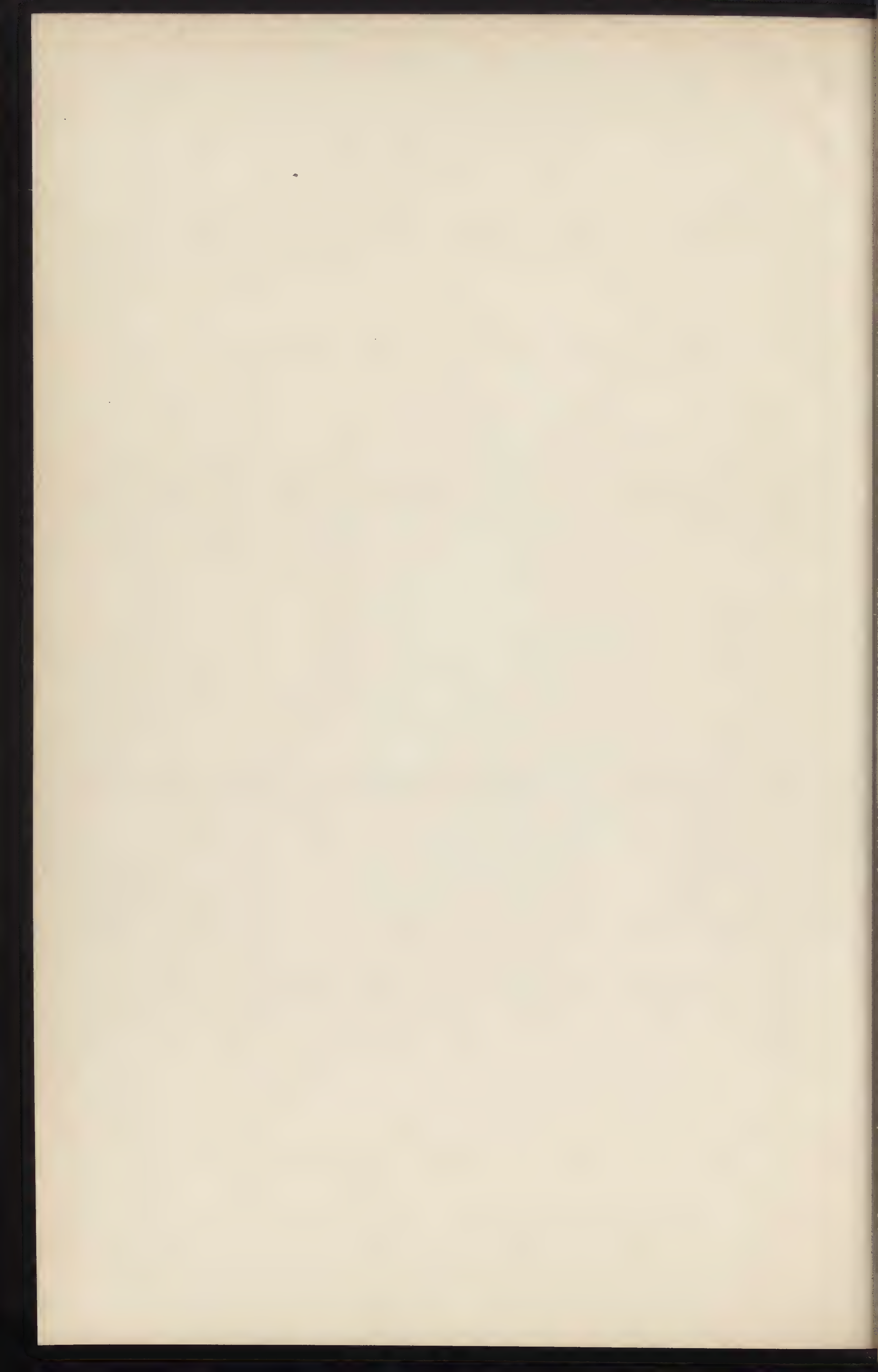
Unter gewöhnlichen Verhältnissen kann man wohl die Zahl der Erwachsenen zu zwei Dritteln, die der schulpflichtigen Kinder zu einem Fünftel der gesammten Seelenzahl annehmen.

In kleinen Landgemeinden, wo nur eine heilige Messe am Sonntag stattfindet, wird — wegen des gegenseitigen Austausches aus Nachbargemeinden — für die gesammte Zahl der Kirchenbesucher Platz zu schaffen sein, wobei

[1]) Wir behalten natürlich unserm Mitarbeiter, Herrn Geistl. Rath Dr. Fr. Schneider, auf dessen Anregung die Erörterung dieser Frage zurückgeht, die Replik vor, wiewohl uns derselbe zum Voraus erklärt hatte, dafs es nicht seine Absicht sei, in eine Diskussion einzutreten. D. H.



Vergleichende Konstruktion einschiffiger und mehrschiffiger Kirchen.



man einen Sitzplatz im Mittel zu 0,47—0,50, einen Knieplatz (Kniebank ohne Sitz) zu 0,28 bis 0,33, einen Steh- und Kinderplatz zu 0,25 qm berechnen kann oder, was ziemlich zu demselben Ergebnifs führt, je 1 qm für 3 Personen mit Einschlufs des Mobilars. Wo regelmäfsig zwei Messen gehalten werden, genügt vollauf der für zwei Drittel der Kirchenbesucher zu rechnende Raum.

Anders gestaltet sich das Verhältnifs in gröfsern, namentlich in Stadtgemeinden. Da hier bei gröfserer Zahl der Priester mehr Gottesdienste stattfinden, mithin die Kirchenbesucher sich mehr vertheilen können, so ist es nicht nothwendig, dafs die Kirchen im Verhältnifs der Seelenzahl wachsen. Sind schon Riesenpfarreien, wie es deren in unsern Städten leider so viele gibt, keineswegs ein Ideal, so sind es Riesenpfarrkirchen noch weniger. Die Abhaltung des Gottesdienstes, die Predigt und Christenlehre vor allem, ist in denselben sehr erschwert und mufs die in solchen Pfarreien ohnehin überlasteten Seelsorger um so eher aufreiben. Wo in solchen Pfarreien neue Kirchen zu erbauen sind, wird man wohl daran thun, die Kirche in mäfsigen Abmessungen zu halten und die dadurch ersparten Mittel zur Neubegründung weiterer Seelsorgerstellen oder gar zur Begründung eines neuen Kirchspiels zu verwenden. Nehmen wir als Mittel einer Stadtgemeinde eine Seelenzahl von 5 bis 6000 und dafür 3 bis 4 Seelsorggeistliche — und das ist gewifs kaum genügend — so wird man mit einem Kirchenschiff von 6 bis 700 qm wohl ausreichen.

Von der Gröfse der Kirche hängt auch zum Theil die zu wählende Grundrifsform ab. Für kleinere Kirchen ist natürlich die einschiffige Anlage die zunächstliegende: sie erscheint sehr angemessen bei einer Gröfse des Schiffes bis zu 160—200 qm. Bei kleinerem Flächenraum schon die einschiffige Anlage zu verlassen, mag für Kapellen an Frauenklöstern, Schulen u. dgl. wohl angehen, bei Pfarrkirchen erscheint es jedoch wünschenswerth, dem Baue im Innern wie im Aeufsern eine gewisse achtunggebietende Höhenentwicklung und den Baugliedern eine gewisse Kraft und Festigkeit mitzutheilen, was bei der mehrschiffigen Anlage in so geringer Ausdehnung kaum möglich ist. Mit einem Flächenraum von etwa 200 qm ist aber auch die zulässige Grenze für eine einschiffige Anlage erreicht. Darüber hinaus erfordert der Raum sowohl aus ästhetischen als konstruktiven Gründen eine Theilung zunächst in zwei, dann in drei Schiffe. Die zweischiffige Anlage ist ganz vorzüglich geeignet für kleinere Pfarrkirchen, da sie einen bedeutenden, allseitig freien Raum bei mäfsigen Mauer- und Strebepfeilerstärken und dabei angenehme, in die Höhe weisende Verhältnisse bei gleichwohl nicht allzugrofser Höhe ergibt. 10—16 m lichter Weite möchten hier wohl nach beiden Seiten hin die passende Grenze bezeichnen. Innerhalb der dreischiffigen Anlage ist dann wieder die gröfste Mannigfaltigkeit möglich, indem man sie als Hallenkirche mit gleichhohen Schiffen oder als Basilika mit hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen behandeln, sie mit oder ohne Querschiff anlegen und die Längen- und Breitenverhältnisse endlos wechseln kann.

Gröfsere Kirchen einschiffig anzulegen, wie der Aufsatz über „Pfarrkirchen und das Bedürfnifs unserer Zeit" im 5. Heft d. J. vorschlägt, erscheint mir aus mehr als einem Grunde unräthlich.

Eine einschiffige Kirche in grofsen Dimensionen steht hinter einer dreischiffigen an ästhetischem Werthe weit zurück, denn die Eigenschaften, welche am meisten den Bau als symbolischen Ausdruck des Tempels Gottes kennzeichnen, sind hier nur in dem bescheidenen Mafse erreichbar, welches schon dem kleinsten Kirchlein zu Gebote steht. Ja die Anmuth und Zierlichkeit der Formen, welche kleinere Werke mit so duftigem Zauber der Poesie umwebt, fällt hier fort, und die gewaltige, allerdings Achtung gebietende Gröfse wird dafür kaum Ersatz bieten. Mit der Breite des Schiffes wachsen alle Mafse; sie verlieren entweder ihre Beziehung zur Gröfse des Menschen, der denn doch schliefslich für jeden Bau das Grundmafs abgibt, oder fallen zu klein aus im Verhältnifs zum Ganzen. Besonders aber geht verloren der Ausdruck des Lebens, der dem gegliederten mehrschiffigen Baue in so hohem Mafse eigen ist, ferner die kräftige Betonung der Richtung nach dem Altare hin, und das Emporstreben nach Oben. Man könnte denken, bei solcher Anlage müsse die Höhenrichtung gleichwie die Weite um so mächtiger wirksam werden, indessen ist gerade das Gegentheil der Fall. Das Auge bemifst die Höhe am meisten nach der Weite und den ihm zunächst stehenden

Architekturtheilen, es würde demnach die Höhe, um bei so grofser Breite ebenso wirksam zu sein, in ähnlichem Verhältnifs zu derselben stehen müssen, wie in einer dreischiffigen Anlage; zu welch' wahnsinnigen Höhen man dann aber kommen würde, braucht nicht erst gesagt zu werden. Man wird also gezwungen, die Höhen nach Möglichkeit zu vermindern, dadurch aber werden die Verhältnisse mangelhaft, und dennoch bleibt die Höhe übermäfsig grofs. Ein Blick auf die beigelegten Zeichnungen lehrt das zur Genüge. In Figur 1 ist eine mittelgrofse dreischiffige Kirche mit einer lichten Weite von 20 m und einer lichten Höhe von etwas mehr als 19 m dargestellt. Dieselbe Weite ergibt bei der einschiffigen Konstruktien in Figur 2 trotz der sehr gedrückten Verhältnisse immer noch mehr als 27 m lichter Höhe, und doch strebt sie nicht empor, es fehlt der Gegensatz, der die Höhe fafsbar machte. Wie plump ein solcher Bau in Wirklichkeit aussehen müfste, zeigt nicht nur die Gegenüberstellung mit dem lebendigen Organismus des dreischiffigen, sondern auch eine Vergleichung mit der danebengestellten Skizze eines Stadthauses in den meist gebräuchlichen Abmessungen. Und wie soll denn der zu einem solchen Bau passende Thurm aussehen?

In solchen Anlagen würde man sich demnach von dem Ideal eines Gotteshauses weit entfernen und dazu mit einem Aufwand materieller Mittel, der fast genügt, um zwei Kirchen wie Figur 1 damit zu errichten. Wenn man bedenkt, dafs die Mauern bedeutend höher und darum bedeutend dicker sein müssen, dafs die Strebepfeiler etwa den 6—8fachen Rauminhalt derjenigen der entsprechenden dreischiffigen Kirche haben u. s. f, dafs aufserdem die Schwierigkeit und der Preis der Arbeit mit der Höhe wächst, so wird man das nicht auffallend finden. Sollte aber diese materielle Rechnung nicht dem Gegenstand angemessen erscheinen, so darf man sich doch vor Augen halten, dafs der Mehraufwand, den der einschiffige Bau erfordert, genügte, um die dreischiffige Kirche geräumiger anzulegen und überdies in sehr reicher Weise architektonisch auszustatten. Doch sehen wir von dem Kostenpunkt ganz ab und kehren zur Betrachtung des einschiffigen Baues selbst zurück.

Sind in demselben einmal die Höhen soweit beschränkt, dafs der Charakter des Aufstrebens doch verloren geht, so liegt gar kein Grund mehr vor, sie überhaupt noch so übermäfsig grofs anzulegen, und man wird dann folgerichtig zu den Theater- und Konzertkirchen des vorigen Jahrhunderts mit ihren flachen oder flachgewölbten Decken zurückkehren können. Konstruktionsschwierigkeiten haben ja jene Form nicht veranlafst, sondern das Bemühen, bei ungemessen breiten freien Räumen eine fafsbare Höhe zu behalten. Dann können wir aber der wiederaufblühenden Kirchenbaukunst ein frühes Grablied singen, denn dafs jene Gebäude den ästhetischen Forderungen nicht entsprechen, bedarf keines Beweises.

Bei der einschiffigen Anlage bleibt zwischen den Strebepfeilern ein bedeutender Raum. Wenn man nun diesen, wie in dem genannten Aufsatze empfohlen wird, in das Innere hineinzieht, so gewinnt letzteres etwas an Leben, aber um ebensoviel wird das Aeufsere lebloser, und jene Räume bleiben doch „todte Räume", viel mehr wenigstens als es offene Seitenschiffe sein würden. Der Privatandacht mag ja vielleicht der eine oder andere dienen können, die meisten bleiben „todt"; und der Hauptgegenstand der Privatandacht, das hl. Sakrament, wird ja ohnehin in einer derartig gewonnenen Kapelle seinen Platz nicht finden. Man wird also dazu kommen, diese Räume wieder miteinander zu verbinden, und dann erhält man in konsequenter Weiterbildung den in neuerer Zeit für protestantische Kirchen fast typisch gewordenen Grundrifs, — oder man erweitert dieselben nebst der Verbindung dazwischen, um sie besser nutzbar zu machen, und kehrt so auf Umwegen zur dreischiffigen Anlage zurück.[1])

Die Herz-Jesu-Kirche zu Graz, welche als neueres Beispiel einer einschiffigen Anlage angeführt wird, kann viel eher für die hier aufgestellte Behauptung als Beweis gelten, denn wie der (nach dem Grazer Kirchenschmuck No. 9 d. J. skizzirte) Durchschnitt, wie auch der in Heft 5 mitgetheilte Grundrifs zeigen, ist die Anlage vollkommen die einer dreischiffigen Basilika, wobei aber die Seitenschiffe durch

---

[1]) In der That ist diese Anlage in einigen Kirchen des südlichen Frankreichs nur als eine Vorstufe zur dreischiffigen Kirche zu betrachten, so in den aus dem XIII. Jahrh. stammenden Kirchen in der Unterstadt von Carcassonne, von denen Figur 4 eine wiedergibt (nach Viollet le Duc „Dictionnaire de l'architecture" I, 225).

Quermauern in einzelne Stücke zerlegt sind. Man braucht nur diese Mauern zu entfernen, um eine regelrechte dreischiffige Kirche zu erhalten. Der andere in Heft 5 mitgetheilte Grundrifs erinnert dagegen einigermafsen an die Form protestantischer Kirchen.

Aber ist denn überhaupt ein Bedürfnifs für die vorgeschlagene Neuerung vorhanden? Es ist ja richtig, dafs „die kirchliche Baukunst die Wandlungen mitgemacht hat, welche sich im christlichen Leben vollzogen und die Gestaltung ihrer Werke stets den jeweiligen Bedürfnissen angepafst hat." Aber jene Wandlungen haben die wesentliche Einrichtung des Gottesdienstes nur in geringem Mafse berührt, und diese Bedürfnisse sind, was die bauliche Anlage betrifft, dieselben geblieben. Wir sehen dabei ab von der Art, wie die feierliche Taufe gespendet wurde, und von der alten Bufsdisziplin, denn die Aenderungen hierin berührten die Neben- und Vorbauten, aber nicht die Kirche selbst. Namentlich ist seit dem Mittelalter keine Aenderung im kirchlichen Bedürfnifs eingetreten. Wenn nun die mittelalterlichen Baumeister, sobald sie in der Konstruktion dreischiffiger Kirchen sicher waren, diese den einschiffigen vorzogen, und die einschiffige Form nur ausnahmsweise und aus besondern Gründen (wie bei der Kathedrale von Alby) in gröfseren Abmessungen anwandten, so dürften wir auch jetzt wohl im Bedürfnifs der Zeit keinen Grund finden, uns der gegentheiligen Anschauung zuzuwenden. Waren denn die Kirchen z. B. des Predigerordens nicht gerade wie unsere Pfarrkirchen darauf berechnet, einer grofsen Zahl von Menschen die Theilnahme am Gottesdienst und die Anhörung der Predigt zu ermöglichen? und sie wurden stets dreischiffig angelegt.

Dafs heutzutage eine grofse Anzahl Kinder zu ein und derselben Zeit die Kirche besuchen mufs, verschlägt dabei gar nichts. Denn in der Woche ist es leicht, zu einer bestimmten Stunde den nöthigen Platz für dieselben freizuhalten, — sogar im Mittelschiff — und an Sonntagen kann man's ebenso machen, oder sie auf verschiedene Zeiten vertheilen. Das ist lediglich eine Ordnungsfrage. Dafs übrigens „die Theilnehmer am Pfarrgottesdienst der hl. Handlung auf dem Altare nicht oder nur ungenügend folgen können, wenn sie in Seitenräumen vertheilt sind" ist doch nicht richtig. Zunächst würde dies nur von einem Theil der in den Seitenschiffen befindlichen Theilnehmer gelten, aber wie diese mit den übrigen eine Versammlung bilden, so können sie auch alle mit ihnen der heil. Handlung folgen, und zwar in völlig genügender Weise, wenn auch nicht alle mit dem Auge. In alter Zeit wurde allen Theilnehmern der Anblick des Altars gerade während der eigentlichen Opferhandlung durch einen vorgeschobenen Vorhang entzogen; und wenn nun heute der freie Blick auf den Altar gestattet ist, so ist er doch keineswegs nothwendig, ebensowenig zur andächtigen, wie zur gültigen Anhörung der heil. Messe. Zudem sind die Zuhörer ja nicht für allemal an denselben Platz gebunden. Wenn es dann weiter als „geradezu gefordert" bezeichnet wird, „dafs der Prediger seine Zuhörer und ebenso die Hörer den Prediger sehen", so können die Zuhörer doch nur als Collectivum aufgefafst werden, woraus keineswegs folgt, dafs der Prediger jeden einzelnen seiner Zuhörer sehen mufs und umgekehrt. Auch kann ja der bei weitem gröfsere Theil aus den Seitenschiffen den Prediger sehen, ja bei manchen Hallenkirchen werden nur wenige dazu nicht in der Lage sein. Ich denke dabei allerdings nicht an einzelne frühromanische Kirchen, in welchen die Pfeilerdicke fast dem Mafs der Zwischenräume gleichkommt, sondern an jene durchgebildeten gothischen Anlagen, welche bei verhältnifsmäfsig geringen Massen eine grofse Breite aufweisen und zwischen mäfsig starken Pfeilern ziemlich freien Durchblick gewähren. Das Bedürfnifs kann also, besonders gegenüber den vorher angeführten baulichen Erwägungen, für die Einschiffigkeit grofser Kirchen nicht als Grund angeführt werden.

Ich möchte eher sagen, dafs das Bedürfnifs gegen die grofsen einschiffigen Anlagen spricht. „Domus mea domus orationis vocabitur." Die Zwischenräume zwischen den Strebepfeilern können als Gebetswinkel diesem Zweck nicht genügen, das Haus selbst soll ein Gebetshaus sein. Wenn man von einer Kirche sagen kann: darin läfst sich gut beten, so wiegt dieses Lob vieles Andere auf. Dafs man aber den weiten öden Räumen eines 16—20 m breiten Schiffes jemals dieses Lob spenden werde, ist sehr zu bezweifeln. Man braucht, um dies zu würdigen, nur an einem Nachmittag durch die Kirchen einer Stadt zu wandern und zu beachten, in welchen die meisten Beter sind. In einer einschiffigen Riesenhalle wird der Beter sich fremd

und unbehaglich fühlen. Auch beim werktäglichen Gottesdienst kann es nicht die Andacht fördern, wenn sich die ja nicht immer zahlreichen Besucher in dem weiten Raume verlieren. Diese Oede entspricht dem Hause Gottes nicht. Sie wird aber eben durch die Theilung des Raumes vermieden, und zugleich lenken die Pfeilerreihen den Blick immer wieder zum Altare hin, wie sie auch den einzelnen Schiffen durch das bedeutende Ueberwiegen der Länge diese Richtung aufprägen. Man denke ferner an die innerhalb der Kirche stattfindenden Prozessionen u. dgl., und man wird auch hier der dreischiffigen Anlage weitaus den Vorzug einräumen müssen.

Einigermafsen sind wir freilich durch Bahnhofshallen, Konzertsäle u. dgl. an weite, ungetheilte Räume gewöhnt, aber wir müssen uns doch hüten, dasjenige als für die Kirche passend anzusehen, was für andere Anlagen zweckmäfsig ist. Die Rücksicht auf den Zweck der Kirche, den symbolischen sowohl wie den praktischen, erheischt eben eine ganz eigene Behandlung, wie sie ihr auch zu allen Zeiten zu Theil geworden ist. Ausnahmen wie Alby,[1]) Carcassonne, Perpignan u. A. beweisen gerade, dafs man, obschon im Stande, grofse einschiffige Bauten zu errichten, dennoch der dreischiffigen Anlage in der Regel vor der einschiffigen den Vorzug gab.

Es erübrigt noch eine kurze Andeutung über die Anlage eines Querschiffes. Die Kreuzform, welche der Bau dadurch erhält, hat symbolische Bedeutung, und es ist vollkommen gerechtfertigt, dafs man grofsen Prachtbauten, besonders Bischofskirchen, wo nur immer möglich, die Kreuzform gibt. Um das Gebäude als Gotteshaus zu kennzeichnen, bedarf es jedoch derselben nicht, und daher kann man bei gewöhnlichen Pfarrkirchen leicht auf dieselbe verzichten. Dies umsomehr, als sie ja für den praktischen Gebrauch wenig Werth hat, ja sogar zuweilen demselben durch Verschlechterung der akustischen Verhältnisse Eintrag thut. Da nun auch die innere architektonische Wirkung der Kreuzarme nur für einen Theil der Kirchenbesucher zur Geltung kommt, so beschränkt sich der Werth der Kreuzanlage schliefslich auf die Hebung der äufsern architektonischen Wirkung. Die meisten Volkskirchen des spätern Mittelalters besitzen kein Kreuz, ja selbst bei grofsartigen Anlagen hat man auf dasfelbe verzichtet. Damit soll die Querschiffanlage keineswegs getadelt werden, wo aber die räumlichen Verhältnisse, die Beschränktheit der finanziellen Mittel oder andere Gründe von dieser Anlage abrathen, wird man sie leicht entbehren können.

Die in jedem einzelnen Falle vorliegenden Umstände werden dem Künstler immerhin Gelegenheit genug bieten, innerhalb der angedeuteten, bisher als brauchbar erwiesenen Formen für die Pfarrkirche eine grofse Abwechselung und Mannigfaltigkeit der Gestaltungen zu erreichen. Nicht darin zeigt sich das Können, dafs man etwas ganz Neues erfinde, sondern dafs man mit Berücksichtigung des Bedürfnisses und der Mittel ein Gebäude schaffe, welches wahrhaft geeignet ist, durch schöne Verhältnisse und Formen, durch geistige Durchdringung des Stoffes zur Ehre Gottes und zur Erweckung der Andacht der Gläubigen beizutragen.

Bonn. Jos. Prill.

---

[1]) Ueber die Kathedrale von Alby, welche im Ganzen mehr als 25 m zwischen den Gewölbeträgern jedoch nur 17.7 m lichte Weite hat, sagt Viollet le Duc, dictionnaire I. 225: Man mufs gestehen, dafs für den katholischen Gottesdienst die grofsen Kirchen ohne Seitenschiffe nicht angemessen sind. . . . . . Dieses Monument (Alby), ohne Seitenschiffe, ohne Transept . . . ist viel eher ein Saal als eine den Bedürfnissen des Kultus angepafste Kathedrale. Die Kapellen des oberen Stockwerks (die Zwischenräume der Strebepfeiler sind nämlich zu zwei Kapellen über einander benutzt), welche mit einander durch kleine Thüren verbunden sind, haben keinen Nutzen, es sind Tribünen, welche den Uebelstand haben, dafs sie das Tageslicht abhalten und folglich das Innere dunkel machen. Dieses Gebäude ist im XV. und XVI. Jahrhundert mit Malereien geschmückt worden. Diese Ausschmückung ist sehr wirksam und verbirgt die Schwerfälligkeit der Gewölbe, welche wegen der aufserordentlichen Breite des Schiffes ungefähr in der Mitte der Höhe des Innenraums beginnen; die in's Innere gezogenen Strebepfeiler verdecken durch ihren Vorsprung die Fenster und lassen die Gewölbeträger platt und mager erscheinen. Dieser Malereien beraubt würde das Innere kalt, öde und schwerfällig sein und ertrüge keinen Vergleich mit unseren nordischen Kathedralen.

Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen.

Mit Abbildung.

Jahrhunderte hindurch haben bekanntlich die römischen Prachtbauten das Material liefern müssen, aus welchem das Christenthum, nachdem es über das Heidenthum den Sieg errungen, seine Kirchen baute. Durch Schönheit und Werth hervorragende Stücke haben sogar ihren Weg über die Alpen genommen: noch jetzt stehen die Marmorsäulen aufrecht, welche Karl d. Gr. aus Italien herbeischaffen liefs, um seine Palastkapelle in Aachen zu zieren.

Auch in späteren Zeiten finden sich in neueren Bauten nicht selten ältere Reste verwendet: der Fall aber, dafs eine ganze Façade im Ornament und in den Gliederungen des Aufbaus aus solchen Bauresten hergestellt wird, welche einer längst entschwundenen Bauweise angehören, und diese im Rahmen der herrschenden Kunstrichtung zur planeinheitlichen Verwendung gelangen, dürfte zu den seltenen Ausnahmen gehören.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art ist uns erhalten in dem Mittelbau des Klosters zu Boedingen.

Boedingen, auf dem rechten Ufer der Sieg, gegenüber der mit ihren mächtigen Ruinen sich malerisch präsentirenden alten Bergfestung Blankenberg, führt seine Entstehung auf das XIV. Jahrhundert zurück: im April des Jahres 1397 wurde dort mit dem Bau einer Kirche begonnen, welche einem hierher übergeführten Muttergottesbilde eine würdige Stätte und den von Nah und Fern herbeiströmenden Pilgern Raum gewähren sollte. Im Jahre 1408 war sie vollendet[1]). Die Bedeutung des Wallfahrtsortes nahm nun bald in einem solchen Mafse zu, dafs die 4 oder 5 bei der Kirche angestellten Priester nicht mehr ausreichten, um den Gottesdienst zu versehen und die geistlichen Bedürfnisse der Pilgerschaaren zu befriedigen. Dies bewog den Landesherrn, den Herzog Adolf von Jülich-Berg, bei der Kirche ein Ordenshaus regulirter Chorherren zu errichten. Der Plan erhielt die Genehmigung des Papstes Martin V. und des Erzbischofs von Köln, Dietrich von Moers, und am 27. Juni 1424 zogen die ersten vier Klostergeistlichen, vom Prior der Augustiner-Kongregation zu Windesheim im Stifte Uetrecht entsandt, in Boedingen ein und gründeten dort die Kanonie regulirter Chorherren nach der Regel des hl. Augustinus. Ihre Zahl vermehrte sich schnell: sie betrug späterhin gewöhnlich 13, ausnahmsweise auch 15 und mehr; aufserdem hatte das Kloster auch viele Laienbrüder.[2])

Von den ursprünglichen Klostergebäuden ist nichts auf unsere Zeit gekommen: sie sind den durchgreifenden Umbauten, welche am Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts vorgenommen worden sind, zum Opfer gefallen.[3]) Dieser Bauperiode gehört auch die Façade an, welche wir hier zur Abbildung bringen.

Sto SaLVatorI MatrIs patIentIs honorI, HIs perVersa rVant, fLorIDa LVstra fLVant, so lautet die Inschrift über dem Eingange. Nach diesem Chronogramm ist somit 1732 das Jahr der Erbauung. Um einen Anhalt für die Abmessungen zu gewinnen, sei bemerkt, dafs die Gesammtlänge der Façade 12,45 m beträgt. Die Abbildung macht eine eingehende Beschreibung überflüssig: was aber das besondere Interesse erregen mufs, ist die Wahrnehmung, dafs alle Details, welche die Façade aufweist, die Säulen, die Basen mit ihren Eckblättern, die Kapitäle und Gesimse, die Formgebung der Blüthezeit der romanischen Kunst zeigen und unzweifelhaft der Zeit nach der Mitte des XII. Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken,

Die Initiale J entstammt dem Seite 175 dieser Zeitschrift besprochenen Psalterium. Mafsstab der Abbildung: halbe natürliche Gröfse.

[1]) Wir gedenken diese interessante Kirche demnächst in dieser Zeitschrift zur Veröffentlichung zu bringen.

[2]) In den geschichtlichen Daten sind wir gefolgt: C. Cremer „Die Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter in Boedingen nebst kurzer Geschichte des Gnadenortes Boedingen". In den Händen des vor Kurzem verstorbenen Herrn Pfarrers Cremer lag auch die Bearbeitung des Dekanates Siegburg für das Dumont'sche Werk. Seinen persönlichen Mittheilungen verdanken wir die unten folgenden Angaben über die Kirchen von Dondorf und Warth.

[3]) Die Neubauten enthalten die Jahreszahlen 1677, 1692 und 1732.

hier aber in einem Aufbau verwendet sind, der in seinem ganzen Gepräge seine Entstehung im Beginn des vorigen Jahrhunderts nicht verläugnet.

Die gleiche Eigenthümlichkeit zeigen mehrere in der Nähe der Kirche aufgestellte, derselben Zeit angehörige Heiligen-Häuschen; auch hier bewegt sich der Aufbau in den Formen des vorigen Jahrhunderts; das Detail aber zeigt nur gut romanische Formen: aufser den Säulen, Kapitälen, Basen und Profilen kommt bei dem einen auch noch ein edel gehaltenes Palmetten-Ornament vor.

Fragt man nach dem Grunde dieser auffallenden Erscheinung, so gibt es dafür nur die eine Antwort, dafs die hier ausschliefslich zur Verwendung gebrachten romanischen Zierglieder einem zum Abbruch gekommenen kirchlichen Bauwerke angehören. Nicht mit derselben Sicherheit ist die Frage zu beantworten, welches Bauwerk hierbei in Betracht kommt. Dafs jene Reste von einer in Boedingen selbst belegenen und etwa bei Erbauung der jetzigen Kirche oder später zum Abbruch gekommenen Kirche herstammen, ist nicht anzunehmen: wenigstens deutet keine Nachricht darauf hin, dafs hier vor Erbauung der jetzigen Kirche bereits eine andere gestanden habe; jedenfalls hat dieselbe keine solche Bedeutung gehabt, wie ihr nach Mafsgabe der hier zur Verwendung gebrachten Reste zuerkannt werden müfste. Unter diesen Umständen hat die Muthmafsung des genannten Herrn Pfarrer Cremer, dafs dieselben von der ehemaligen Kirche zu Dondorf (in der Pfarre Geistingen) stammen, die gröfste Wahrscheinlichkeit für sich. Diese Kirche wurde von dem Landesherrn auf seinem Hofgut Dondorf (Dorindorp), welches im Jahre 1064 zuerst urkundlich erscheint, erbaut.[1]) Das Jahr der Erbauung läfst sich zwar nicht genau angeben, allein verschiedene Urkunden aus dem Ende des XII. Jahrhunderts (1173, 1181) bekunden, dafs um diese Zeit die Kirche bestand. In einer Urkunde vom Jahre 1398 heifst es „Geistingen mit der Kapelle zu Dondorf". Im Jahre 1513 wurde sie dem Kloster Boedingen inkorporirt. Im Jahre 1690 erhob das Kloster Klage gegen den Schultheifsen von Geistingen, weil derselbe unbefugter Weise den Abbruch der überaus baufälligen und zum Theil schon zerstörten Kirche zu Dondorf veranlafst und die aus dem Abbruch gewonnenen Materialien zum Bau der Kapelle in Warth[2]) verwendet habe. Der Schultheifs wurde verurtheilt, dem Kloster den Werth der bereits verwendeten Materialien zu ersetzen und die noch nicht verwendeten demselben auszuliefern. Auf diese Weise kam Boedingen in den Besitz romanischer Reste. Es kann deshalb, da die beim Klosterbau zu Boedingen verwendeten Stücke in ihrer Formgebung der Erbauungszeit der Dondorfer Kirche entsprechen, und auch der Abbruch dieser Kirche zeitlich zusammenfällt mit der Errichtung der noch jetzt vorhandenen Klostergebäude in Boedingen, keinem erheblichen Zweifel unterliegen, dafs die hier zur Verwendung gebrachten romanischen Zierstücke der Kirche von Dondorf entstammen.

Zu einem Schlusse auf die Gestaltung dieser Kirche reichen dieselben nicht aus: sie beweisen indefs, dafs die Kirche in Dondorf in den besten Formen des romanischen Stiles und mit nicht geringem Reichthum ausgeführt war.

Münster. W. Effmann.

[1]) Das Hauptgut zu Dondorf war ein fränkischer Königshof, das später immer Eigenthum des Landesherren blieb. Mit einigen liegenden Ortschaften bildete Dondorf ein eigenes Kirchspiel (Kirspel „Eigen" d. h. Hofgut gen.) mit einem Rektor; auch befand sich dort ein Kirchhof unh hatte es ein eigenes Hofesgericht.

[2]) Auch diese Kirche zeigt die Verwendung romanischer Formen.





1 2 3 4

Vier gestickte spätgothische Ornamentborten.



Vier gestickte spätgothische Ornamentborten.

Mit Lichtdruck (Tafel XV).



us dem spätern Mittelalter hat sich eine ganz aufserordentlich grofse Anzahl von Figurenstickereien zur Ausstattung von Kirchengewändern erhalten. Sehr viele von ihnen sind handwerksmäfsig und schablonenhaft hergestellt und schon aus diesem Grunde nicht geeignet, als Vorbilder für neue Arbeiten zu dienen. Die besten aber von jenen zeichnen sich durch eine derartige Delikatesse in der Zeichnung und Durchführung aus, dafs ihre Nachbildung eine überaus kunstfertige Hand und unbeschränkte Zeit, also grofse Geldmittel erfordert. Da diese Vorbedingungen höchst selten vorhanden sind, so kann die Nachahmung dieser Kunstwerke nur ganz ausnahmsweise erstrebt resp. empfohlen werden. Auf eine minder subtile Technik, namentlich auf die Applikationsstickerei, wird daher in der Regel zu rekurriren sein, wenn auch figürliche Darstellungen in den Schmuck der Kirchengewänder aufgenommen werden sollen. Eine gute Zeichnung ist hier unerläfsliche Bedingung neben der hinreichenden Uebung und Handfertigkeit. Da aber letztere bei denjenigen, welche die kirchliche Stickerei nicht berufsmäfsig treiben, höchst selten vorhanden ist, und die beschränkten Mittel vielfach den Verzicht auf diese Art des Schmuckes verlangen, so sind gute Vorlagen, die sich in dem Formenkreise des Ornamentes bewegen, also auf geometrische oder vegetabilische Motive beschränken, von besonderer Wichtigkeit, weil von erheblichem praktischen Nutzen. Leider begegnen wir solchen äufserst selten aus der romanischen, auch nicht häufig aus der gothischen Periode, und manche von diesen sind in ihrer technischen Behandlung nicht einfach genug, um unbedenklich für die Nachahmung empfohlen werden zu können. Erst die Renaissance hat dadurch, dafs sie die Applikationsmanier in den Kreis der ornamentalen Stickerei als bevorzugte Technik eingeführt hat, zunächst in Italien und Spanien, später auch in Deutschland, eine grofse Anzahl formschöner und doch leicht ausführbarer Motive geliefert. Diese brauchen nur in die Formensprache der Gothik, von der sie ohnehin noch beherrscht sind, übersetzt zu werden, um für die Ausstattung von Paramenten, wenn diese im mittelalterlichen Stile geschmückt sein sollen, vorzügliche Vorlagen zu bieten. Diese Uebersetzung erfordert allerdings eine geübte und sichere Hand; es wird daher mit in den umfassenden Kreis der Aufgaben unserer Zeitschrift gehören, auch in dieser Beziehung sich nützlich zu machen.

Für diesmal beschränkt sie sich darauf, von vier alten ornamentalen Kaselstäben, die sich im Diöcesan-Museum zu Münster befinden, eine gute photographische Abbildung zu bieten. Die Zeichnung ist so klar, dafs sie einer besonderen Erklärung nicht bedarf, Färbung und Technik aber werden aus der Lichtdrucktafel um so verständlicher und zuverlässiger sich ergeben, wenn eine kurze Beschreibung hinzutritt.

Die Breitenmafse variiren zwischen $12^1/_2$ und 16 cm, und von jedem Stabe ist ein für die Kenntnifs des Rapports (insoweit bei einer Stickerei davon die Rede sein kann) hinreichend grofses Stück aufgenommen worden. Die drei ersten Borten haben miteinander gemein, dafs der Grundstoff aus Leinen und Seide gewebt ist und das aufgestickte Ornament von dem blauen (1), violetten (2), rothen (3) Fond unmittelbar sich abhebt. Bei 1 ist dieses, ohne dafs der Stoff mit Leinen hinterlegt wäre, einfach in jenen eingetragen; bei 2 ist diese Leinenunterlage vorhanden, nicht minder bei 3, welches noch dazu aus Leinen ausgeschnittene und applizirte Ornamente zeigt. Bei 4 ist (in mühsamer Technik) der ganze Leinengrund bestickt bis auf diejenigen Theile, welche durch das gestickte Dessin bedeckt werden.

Bei 1 werden die Hauptrankenzüge durch nebeneinander gelegte mit Ueberfangstich befestigte Goldfäden gebildet, welche auch die Umrisse der Blätter und Blumen bilden, sowohl der nach Aufsen abzweigenden, wie der im Innern sich entfaltenden. Die Ausfüllung von diesen wird durch lose im Stilstich, wie schraffirt, eingetragenen Seidenfäden bewirkt von abwechselnd gelblicher, bläulicher, röthlicher, grünlicher Färbung. Da auch die ganz kleinen Ranken, die vornehmlich den Zweck haben, den Grund auch in seinen kleinen Lücken zu beleben, farbig gehalten sind, so ist die Wirkung eine vorzügliche. Nichts würde hindern, in die lang gezogenen Ovale (eine Figur, aber auch) ein Symbol resp. Monogramm aufzunehmen.

Bei 2 bilden farbige (abwechselnd gelbliche, grünliche, röthliche) Seidenkordeln die Konturen, während die Ausfüllung der Ranken und Blätter durch nebeneinandergelegte Goldfäden gewonnen wird, bei denen der farbige Ueberfangstich zum Effekte wesentlich beiträgt. Die Blättchen an den Rankenausläufern sind roth und gelb im Stilstich behandelt. — Zwischen den einzelnen sich wiederholenden, aber organisch nicht verbundenen Rankengebilden könnte je ein Inschriftfries besondere Gedanken und nähere Beziehungen ausdrücken.

Bei 3 sind die Stickereien nicht direkt auf den rothen Grund, sondern auf weifses Leinen aufgetragen, welches entsprechend der Musterung ausgeschnitten und durch Goldfädenkonturirung auf dem Grunde befestigt ist. Einzelne Linien innerhalb des Blumenornaments sind durch bläuliche, röthliche, schwärzliche, grünliche Kördelchen markirt, während der weifse Leinengrund durch eine Art von gestickter Schraffirung nur an einzelnen Stellen eine farbige Belebung erhalten hat.

Bei 4 besteht der gemusterte Grund aus nebeneinander gelegten Goldfäden, denen der röthliche Ueberfangstich eine vortrefflich wirkende Rautendessinirung verschafft hat. Diese füllt den ganzen Grund aus bis auf diejenigen Stellen, die von der Inschrift und den Rosetten eingenommen werden. Farbige Seidenfäden und Kördelchen haben sich auch hier zu der prächtigen Wirkung vereinigt, die der Achtpafs mit den Lilienausläufern erreicht, eine vorzügliche Umrahmung für das Wappen mit seinem Silbergrunde und rothen Sparren.

Die vorstehenden näheren Angaben in Bezug auf Technik und Färbung genügen vielleicht, um den vier Stabmustern den Grad der praktischen Brauchbarkeit zu verleihen, der auch geübten Dilettantinnen ermöglicht, aus ihnen gute Kartons für Kaselkreuze u. -Stäbe zu gewinnen, aber auch für die Ausstattung des Zimmers. Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Roman. Taufstein zu Angelmodde.

Bei den von dem Architekten W. Rincklake zu Münster geleiteten Restaurationsarbeiten der Pfarrkirche zu Angelmodde[1]) — einem einschiffigen, dem XII. Jahrhundert angehörigen Gewölbebau — wurde jüngst ein interessanter Fund gemacht. In der Nordwand der Kirche stiefs man auf einen Stein, dessen Form sich von dem ihn umgebenden Mauerwerk derart unterschied, dafs man sich zu einem Herausbrechen desselben entschlofs. Die hieran geknüpften Erwartungen wurden nicht getäuscht, denn es kam, wenn auch arg verstümmelt, ein Taufstein zum Vorschein, der sich seiner ganzen Formgebung nach als Altersgenosse der Kirche kennzeichnete.

Der Taufstein zeigt die nach unten etwas verjüngte cylindrische Form; der sich über dem einfach profilirten Sockel erhebende Mantel ist völlig schlicht ohne irgend eine Verzierung; der obere Abschlufs besteht aus Platte und kräftig vortretendem Wulst. Der letztere ist mit einem reichen, tief ausgearbeiteten Rankenornament verziert.

Der Durchmesser des Taufsteines war gröfser als die Wandstärke: man hatte ihn deshalb auf einer Seite in seiner ganzen Höhe um etwa $^1/_3$ abgearbeitet, und fanden sich die hierbei abgefallenen Bruchstücke ebenfalls noch vor. An der Einmauerungsstelle war früher eine Thür. Dem Taufstein hatte man keinen höheren Werth beigemessen, als sie schliefsen zu helfen. Es dürfte das vorige Jahrhundert sein, welchem dieses Vergehen zur Last fällt, wenigstens zeigt das jetzige Taufbecken — eine Steinhauerarbeit gewöhnlicher Art — die Formen jener Zeit.

Es wird beabsichtigt, den Taufstein wieder herzustellen und ihm wiederum die Stelle einzuräumen, von der er verdrängt worden ist. W. E.

[1]) Bekannt als Wohnort der Fürstin Gallitzin, die auch hier an der Südseite der Kirche ihre Grabstätte erhalten hat.

„Eine Galerie antiker Porträts."

So lautet die Ueberschrift über einer Reihe von Artikeln, welche Georg Ebers zuerst in der Allgemeinen Zeitung, sodann in Form einer Broschüre veröffentlicht hat (die aufserdem einen Aufsatz von Richter's über „die enkaustische Malerei der Alten" enthält). Es handelt sich um eine grofse Anzahl von Bildern, die Herr Theodor Graf in Wien mit zahllosen frühchristlichen Geweben aus den seit einigen Jahren ausgebeuteten alten Begräbnifsstätten Oberägyptens erworben hatte, und über die ich im Feuilleton der Kölnischen Volkszeitung am 20. Sept. 1887

unter dem Titel: „Eine neuentdeckte Galerie altchristlicher Porträt-Gemälde" berichtete. Seit Kurzem einem gröfseren Kreise in München zugänglich gemacht, haben sie in der letzten Zeit mehrfache Besprechungen erfahren, und umfängliche, dazu illustrirte Publikationen über diese technisch wie kulturgeschichtlich äufserst wichtigen Fundstücke werden vorbereitet. Sie bestehen in dünnen Holzplättchen von 30 bis 35 cm Höhe und 20 bis 25 cm Breite. „Theils aus Tannen-, theils aus Sykomoren-Holz hergestellt" (so heifst es in dem oben erwähnten Feuilleton), meistens ganz dünn und deswegen mehrfach auseinandergebrochen, in einzelnen Fällen dicke Platten, sind sie sehr sorglos und unregelmäfsig, offenbar in der Eile, ausgeschnitten. Mit einem Kreidegrund überzogen (der nur ausnahmsweise eine dicke, grobe Leinwand zur Unterlage hat), sind die einen mit Wachs-, die andern mit Wasser-Farben bemalt. Im Uebrigen sind sie sehr verschieden in Bezug auf die Ausführung, indem die einen die Hand eines Künstlers, die andern die eines Dilettanten oder eines handwerksmäfsigen Meisters zeigen. Alle verrathen durch die Charakterisirung die Porträt-Aehnlichkeit, mögen Knaben oder Mädchen, Männer oder Frauen dargestellt sein. Sämmtliche Köpfe sind sehr flott gezeichnet und gemalt, zumal die Haare sind durchweg mit genialer Leichtigkeit behandelt. Die Modellirung der Gesichter ist bei den meisten gut, bei einzelnen vorzüglich gelungen. Die Karnation, bald heller, bald dunkler, ist stets eine sehr klare und frische, der Ausdruck ein sehr lebendiger; bei manchen erreicht derselbe einen hohen Grad der Anmuth und Lieblichkeit. Einige Köpfe haben ausgesprochen römischen, andere einen griechischen, manche einen orientalischen Typus. Die Hautfarbe hat meistens einen frischen Glanz, das durchweg weitgeöffnete Auge einen sehr lebhaften Ausdruck. Die Frauen sind mit ihren Schmuckgegenständen, welche vorwiegend in Halsketten und Ohrringen bestehen, dargestellt, und auf die Ausführung derselben, namentlich der Perlen, ist eine besondere Sorgfalt verwendet. Von den Tuniken, in welche Alle gekleidet erscheinen, die Frauen meistens in solcher von lilarother Farbe, ist (da es sich um Brustbilder handelt) natürlich nur ein kleines Stück dargestellt, welches aber in der Regel auch einen Theil der Ausstattung, wenigstens andeutungsweise, erkennen läfst. Die Farben haben sich trotz der vielfachen Mifshandlungen, von denen die meistens zerbrochenen Holztafeln Zeugnifs ablegen, in aufserordentlicher Frische, einzelne derart erhalten, dafs man nach dem Topfe suchen möchte, in dem sie gemischt worden sind. Dadurch machen sie auch das genauere Studium ihrer technischen Behandlung höchst verlockend, wie sie in kulturgeschichtlicher Beziehung von der höchsten Bedeutung sind. Dafs sie den Leichen beigegeben waren, scheint nicht zu bezweifeln. Die Spuren des Leimes, den manche von ihnen noch auf der Rückseite zeigen, machen es wahrscheinlich, dafs sie auf die Funeraldecke festgeklebt waren". Die Vermuthung, dafs in diesen Porträts, die durchweg den Ausdruck körperlicher Frische und heiterer Lebenslust zeigen, in der Eile hergestellte Bilder von nahen Angehörigen der Verstorbenen, denen sie beigegeben waren, zu erblicken seien, dürfte nicht zutreffen. Sie werden vielmehr als Bildnisse der Verstorbenen selber zu betrachten sein, aber als solche, welche diese in gesunden Tagen, öfters vielleicht schon vor langer Zeit, hatten anfertigen lassen. Die einfache und flotte Art ihrer Herstellung und Ausstattung legt die Vermuthung nahe, dafs sie in mehreren Exemplaren angefertigt wurden, um unter Verwandte und Freunde vertheilt zu werden. Die weiteren Untersuchungen, die in Bezug auf diese neuesten ägyptischen Fundstücke bevorstehen, werden hoffentlich auch in Bezug auf diesen Punkt völlige Klarheit herbeiführen.

Schnütgen.

Nachrichten.

Die diesjähr. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Freiburg

hat auch der christlichen Kunst besondere Beachtung geschenkt. Die herrliche Rede, welche Herr Professor Dr. Keppler aus Tübingen, Herausgeber des „Archiv für christliche Kunst", unser Vorstandsmitglied und Mitarbeiter, in der zweiten öffentlichen Generalversammlung gehalten hat, sowie die Verhandlungen in der bezüglichen Sektion legen dafür Zeugnifs ab. — In dieser nach Inhalt und Form gleich bedeutsamen Rede,

fehlen neben den erhabenen und geistvollen Gedanken auch nicht die praktischen Gesichtspunkte. Das Urtheil, welches der Redner „über die Leistungen der heutigen Kunst auf kirchlichem Gebiete abgibt, lautet nicht gerade günstig und beruhigend: „Eifer, sehr viel Eifer, guter Wille, bester Wille, eine Opferfreudigkeit, die nicht erlahmt und versiegt. Aber vielfach ein Eifer nicht nach Erkenntnifs, oftmals ein Wille ohne Erleuchtung, eine Begeisterung ohne Klugheit." Auch die Heilmittel werden nicht verschwiegen und unter diesen die „kirchlichen Kunstschulen" besonders betont. Dafs diese ein sehr wesentliches Glied in der Kette von Veranstaltungen sind, die einer neuen Blüthe der kirchlichen Kunst vorhergehen müssen, kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen. Zu diesen Veranstaltungen zählt als die erste in der Reihe unsere „Zeitschrift", auf welche der Redner mit folgenden Worten wärmster Empfehlung hinzuweisen die grofse Güte hat: „Jede materielle und geistige Unterstützung sind wir namentlich auch schuldig der von der Generalversammlung in's Leben gerufenen „Zeitschrift für christliche Kunst", welche in diesen Tagen ihr sechstes Heft entsendet hat; sie zu einem wahren Zentralorgan für ganz Deutschland zu gestalten, ist Ehrensache und Ehrenpflicht für uns alle." —

In gleichem Sinne sprach sich die „Sektion für Kunst und Wissenschaft" in folgender Resolution (der einzigen, die bezüglich der kirchlichen Kunst zur Abstimmung gebracht wurde) aus: „Die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands hat mit besonderer Freude Kenntnifs genommen, dafs, entsprechend den wiederholt von den früheren Versammlungen gegebenen Anregungen, eine Zeitschrift für christliche Kunst mit dem April dieses Jahres in's Leben getreten ist und empfiehlt, indem sie den in den bisher erschienenen Heften bethätigten Bestrebungen ihre volle Anerkennung zu Theil werden läfst, den Katholiken Deutschlands recht dringend die „Zeitschrift für christliche Kunst", Verlag von Schwann, Düsseldorf (Jahres-Abonnement M. 10.—) in jeder Weise, insbesondere auch durch Uebernahme des Abonnements zu unterstützen und zu fördern."

Mögen diese zustimmenden Aeufserungen und angelegentlichen Empfehlungen, für welche hiermit der verbindlichste Dank ausgesprochen wird, unserer Zeitschrift immer zahlreichere und anhänglichere Freunde gewinnen, damit sie den Ansprüchen, die mit Recht an sie gestellt werden, immer vollkommener genügen könne! D. H.

Bücherschau.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Im Auftrage der provinzialständischen Verwaltung bearbeitet von Professor Dr. Richard Haupt. Kiel, Ernst Homann. 2 Bände gr. 8.

Das vorstehend bezeichnete Inventar reiht sich in würdigster Weise dem in andern deutschen Landestheilen erschienenen oder im Erscheinen begriffenen an. In Bezug auf die Anordnung und die Behandlung des Stoffes gilt für dasselbe das in Nr. 5 dieser Zeitschrift betreffs der Monumentenstatistik für das Königreich Sachsen Gesagte. Schleswig-Holstein bietet verhältnifsmäfsig weniger Werke, namentlich Bauten, von Bedeutung dar als Sachsen; darum aber verdient es in kaum geringerem Mafse Seitens der Freunde der christlichen Kunst beachtet zu werden. Es tritt uns da so recht eine besondere Entwickelungsgeschichte der Architektur im nördlichen Deutschland vor Augen; gar Manches gibt eine Eigenart zu erkennen, welche auf altnordischen Einflufs hindeutet. Abbildungen von Einzelheiten sind in sehr grofser Zahl dem Texte eingefügt. Auch das darunter sich befindende weniger Bedeutende oder Charakteristische möchten wir schon um deswillen nicht missen, weil solches am meisten bedroht zu sein pflegt, und doch immerhin ein Glied in der vorgedachten Entwickelungsgeschichte bildet. Von den abgebildeten Kirchengeräthschaften, insbesondere Schnitzaltären, Kelchen und Taufbecken, kann nicht weniges, meist der späteren Gothik angehörendes, füglich Künstlern der Gegenwart als Muster dienen. — Dem von seltener Arbeitskraft, Umsicht und praktischem Sinn des Herausgebers zeugenden Werke fehlt nur noch der Registerband, welcher im Laufe dieses Jahres erscheinen soll. Sicherm Vernehmen nach ist Herr Haupt mit der Anfertigung einer Monumentenstatistik für das Herzogthum Lauenburg beauftragt. Möge dieselbe in gleicher Art wie die vorliegende zur Ausführung gelangen!

Köln. A. Reichensperger.

Abhandlungen.

Die Klosterkirche zu Boedingen.

Mit 5 Abbildungen.

Schon in unserem früheren, den Mittelbau des Klosters zu Boedingen behandelnden Aufsatze hat sich Gelegenheit geboten, die auf Geschichte und Erbauung von Kirche und Kloster bezüglichen Nachrichten zusammenzustellen.[1]) — Es ist dort bemerkt worden, dafs die Ueberführung eines Muttesgottesbildes nach Boedingen den Anlafs zur Errichtung der Kirche gegeben hatte, dafs im Jahre 1397 mit dem Bau begonnen worden war und seine Vollendung in das Jahr 1408 gesetzt wird.[2]) Nicht allzu lange blieb das Gotteshaus in seinem ursprünglichen Zustande. An die Stelle der anfänglich bei der Kirche wirkenden Weltpriester trat im Jahre 1424 eine Niederlassung regulirter Chorherren, Windesheimer Kongregation, deren Zahl schon nach einigen Jahren auf dreizehn angewachsen war. Einer solchen Priesterzahl konnte die bestehende Choranlage keinen ausreichenden Raum gewähren; auch erlitt der Chordienst durch die Pilger, welche zur Verehrung des auf dem Choraltare aufgestellten Muttergottesbildes herbeiströmten, eine zu grofse Störung. Zur Abhülfe griffen die Klosterherren zu einem aufsergewöhnlichen Mittel: sie erbauten über dem Chor ein Oberchor (eine Choretage). *Chorum super alium chorum construximus, ne peregrinos viros et feminas propter altitudinem montis fessos et se nudantes aspiceremus, sed in quiete domino deo et beatae Mariae virgini devote serviremus,* so äufsert sich darüber Johann Busch,[3]) der 1424 von Windesheim nach Boedingen zur Gründung des Klosters gesandt worden war und dort $4^1/_4$ Jahr verweilte. Dieses Oberchor erstreckte sich über Apsis und Vierung: es war eine mit Brüstung versehene Empore.[4]) Die Verunstaltung, welche die Kirche durch einen derartigen Einbau erleiden mufste, wie auch der Umstand, dafs die Störung des Chorgebetes durch die unter ihm einherziehenden Pilgerschaaren bei dieser Anlage eine wirksame Abhülfe nicht erfahren konnte, werden wohl zusammen dazu mitgewirkt haben, dafs im Jahre 1439 das Oberchor wieder abgebrochen und der Chordienst, nachdem vorher eine Uebertragung des Gnadenbildes von dem Choraltare auf einen Altar des nördlichen Seitenschiffes stattgefunden hatte,[5]) wieder in das untere Chor verlegt wurde. Bei der Beschränktheit des Chorraumes war indefs auch hiermit eine dauernde Abhülfe noch nicht geschaffen. Um diese zu gewinnen, schritt man deshalb im Jahre 1490 zu einer Erweiterung des Chorraumes: eine Arbeit, welche im Jahre 1500 zum Abschlufs gebracht wurde. In dem noch vorhandenen Memorienbuche des Klosters ist seit 1490 wiederholt die Rede von Schenkungen und Gaben, die verwendet wurden *„ad aedificia ambitus“*, *„pro subsidio structurae ambitus nostri“*; einmal heifst es: *„ad structuram ambitus a parte anguli respicientis ad januam chori“.* Aus der Wahl des Wortes *ambitus* ist der Schlufs zu ziehen,

Initiale S aus dem Sp. 175 besprochenen Werdener Psalterium. Mafsstab $^1/_4$ der natürlichen Gröfse.

[1]) Effmann „Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Boedingen“. Sp. 281.

[2]) Unter dem 19. September 1411 bezeichnet Papst Johann XXIII. diese Kirche als „unlängst zu Ehren und unter dem Titel der allerseligsten Jungfrau Maria und der heil. drei Könige kanonisch fundirt und geweiht“.

[3]) Busch, *Liber de reformatione monasteriorum.* Herausgegeben von Grube. (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen. 19. Band. 1886.) S. 400.

[4]) Bei der im Jahre 1884 vorgenommenen Restauration der Kirche fand man in der Mauer Reste von schweren Balken und Spuren der einstigen Zugänge zum Oberchor.

[5]) Der Kölner Erzbischof Dietrich von Moers ertheilt hierzu unter dem 4. Febr. 1439 die Genehmigung

dafs man das alte Chor einstweilen stehen gelassen und zur Abhaltung des Gottesdienstes so lange weiter benutzt hat, bis das um das alte herumgeführte neue Chor fertiggestellt war, und mit den durch den Neubau bedingten Aenderungen des Querschiffes begonnen werden konnte.

In der ihr damals gegebenen Gestalt ist die Kirche, nur unwesentlich beeinflufst durch spätere bauliche Mafsnahmen, auf unsere Zeit gekommen. Der Sturm, welcher zu Anfang unseres Jahrhunderts so manche Schöpfung der Vorzeit hinweggefegt, hat auch Boedingen nicht unberührt gelassen. Das Kloster wurde in Gemäfsheit des Reichs-Deputations-Hauptschlusses vom 25. Febr. 1803 aufgehoben und die Kirche der Gemeinde Boedingen zuerst zur Benutzung, später aber, nachdem sie im Jahre 1832 aus der alten Verbindung mit Geistingen gelöst und zur Pfarre erhoben war, als Pfarrkirche dauernd überwiesen.

Zwar rühmen sich die Rheinlande in dem Dome von Köln den schönsten gothischen Bau der Welt zu besitzen: über dem Glanze aber, den dieses Werk ausstrahlt, kann nicht vergessen werden, dafs das an romanischen Bauwerken so reiche Rheinland verhältnifsmäfsig arm ist an kirchlichen Bauten gothischen Stils. Die Zahl derselben findet eine Bereicherung in der Klosterkirche zu Boedingen,[1]) welche wir hier in Wort und Bild vorführen.[2])

Die Kirche zeigt eine dreischiffige basilikale Anlage, östliches Querschiff mit Chor, einen in die Kirche eingezogenen Westthurm und zwei Treppenthürme. Ihre Gesammtlänge beträgt 35,30 m. Die Seitenschiffe haben eine lichte Weite von 3,70 m, das Mittelschiff ist 5,50 m breit. Abweichend von dem üblichen Brauche hat das Querschiff nicht gleiche Breite mit dem Mittelschiff; dieselbe beträgt nur 4,45 m. Das Mittelschiff setzt sich aus vier Jochen zusammen, nur das westlichste derselben hat eine quadratische Grundform: über ihm erhebt sich der Hauptthurm, der im Mauerwerk 24 m und bis zur Helmspitze 43½ m hoch ist. Die Grundfläche des Thurmes ist für den Innenraum so vollständig nutzbar gemacht, dafs sich sein Vorhandensein hier fast nur durch die etwas gröfseren Abmessungen des westlichen Pfeilerpaares und das kräftigere Hervortreten des verbindenden Gurtbogens bemerkbar macht. Der einheitliche Eindruck des Langhauses wird dadurch aber nicht gestört. Auch die Vorlagen, welche oberhalb der westlichen Arkadenbögen die Ueberleitung in das stärkere Mauerwerk der Thurmwände vermitteln, sind nur wenig auffällig. Den übrigen Gewölbejochen des Mittelschiffes ist eine solche Breite gegeben, dafs die entsprechenden Felder der Seitenschiffe eine quadratische Grundform erhalten. Die Flügel des Querschiffes schliefsen in den fünf Seiten eines Achtecks; es ist wohl nicht zu bezweifeln, dafs das ursprüngliche Chor in gleicher Weise gestaltet war. Der Chorbau von 1490—1500, welcher ihn verdrängt hat, schliefst in den sieben Seiten eines Zehnecks; der eingeschriebene Kreis hat einen Durchmesser von 9,70 m. Auch dieser Chorbau zeigt eine aufsergewöhnliche Anlage. Denn während sonst bei Choranbauten, deren Breite über die des Mittelschiffes hinausgeht, die Erbreiterung in dem Chore selbst bewirkt wird, ist hier, wohl veranlafst durch den Umstand, dafs man während des Neubaues die alte Choranlage möglichst lange erhielt, die Ueberleitung aus den geringeren Abmessungen des Mittelschiffs zu den gedehnteren des Chores in das Querschiff, die Vierung, verlegt. Trotz des hierdurch bedingten schiefen Laufes der seitlichen Vierungsbögen ist die Wirkung eine schöne. Der Gegensatz zwischen dem lichtdurchflutheten Chor und Querschiff gegenüber dem verhältnifsmäfsig dunkeln Langhause macht sich freilich etwas störend bemerkbar. Vor der jüngsten Restauration war derselbe in noch höherem Mafse vorhanden. Schon vor mehreren Jahrhunderten hatte man nämlich

[1]) Dieselbe ist in weiteren Kreisen vollständig unbekannt, nicht einmal dem Namen nach wird sie erwähnt in den Büchern der Architektur-Geschichte. Sie theilt dieses Schicksal mit vielen anderen interessanten rheinischen Bauten; so seien, um ganz in der Nähe von Boedingen zu bleiben, nur genannt die Klosterkirchen von Merten und Oberpleis. Es werden wohl noch Jahrzehnte vergehen, bis die wichtigeren Bauten der Rheinprovinz in Abbildungen allgemein zugänglich gemacht werden. Aber dringend erwünscht wäre es doch, wenn die bis jetzt auf den Regierungsbezirk Koblenz beschränkt gebliebene Inventarisation der rheinischen Bau- und Kunstdenkmäler einen regeren Fortgang nähme, um wenigstens eine allgemeine Uebersicht über den vorhandenen Bestand zu ermöglichen. [Ist bereits eingeleitet. D. H.]

[2]) Von dem verstorbenen Herrn Pfarrer Cremer in Boedingen wurden die Bauzeichnungen der Kirche hierzu in freundlichster Weise zur Benutzung überlassen; eine Reihe von Angaben, welche hier Aufnahme gefunden, verdanken wir seinen, noch kurz vor seinem Hinscheiden, uns gemachten Angaben.

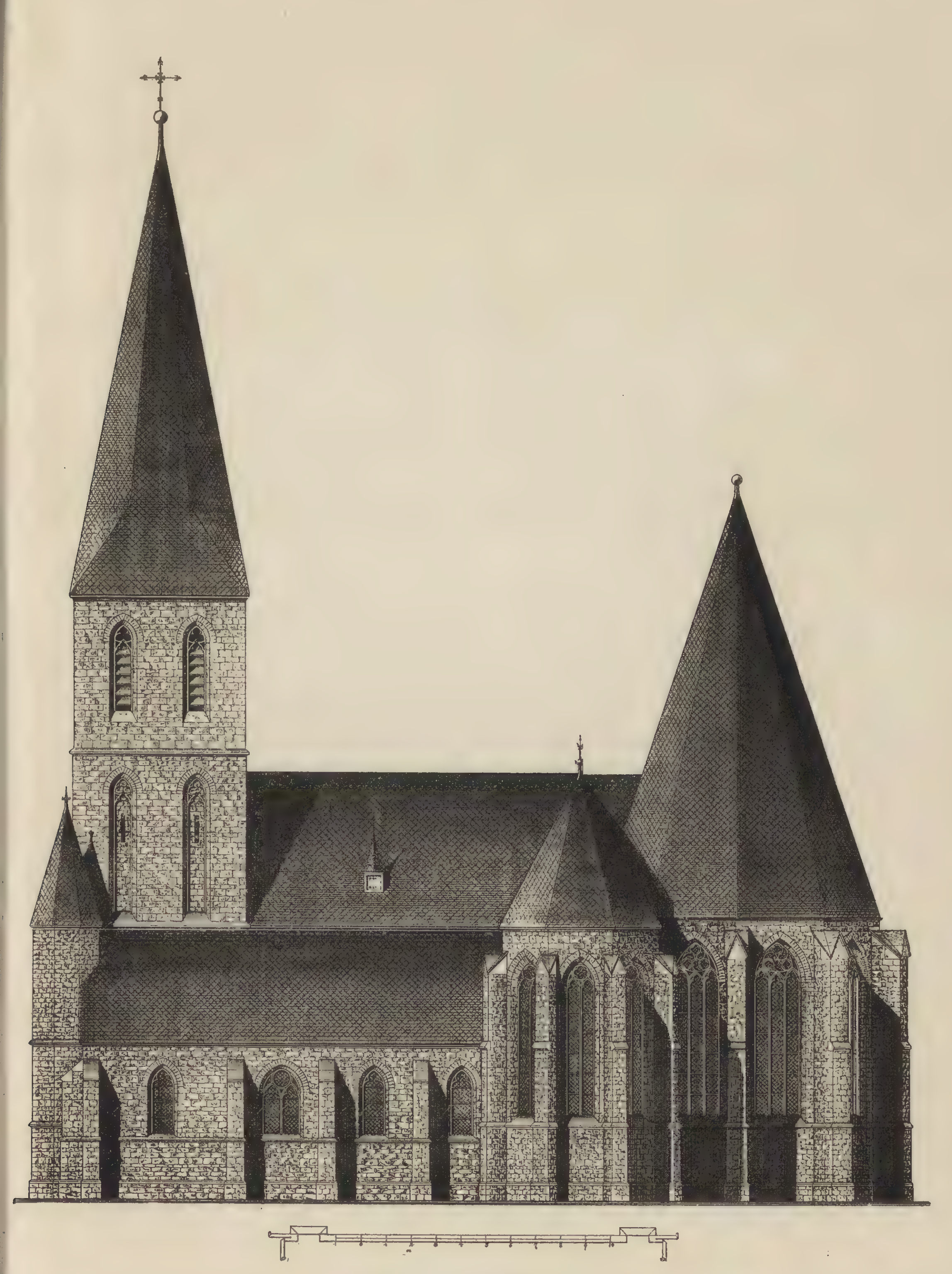


Fig. 2. Längenansicht.

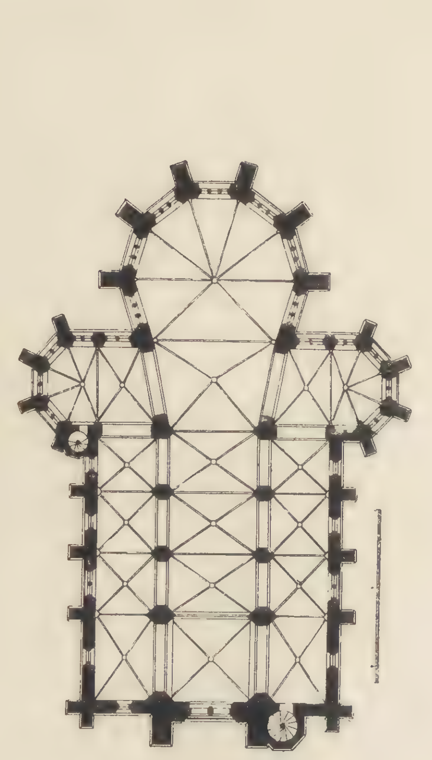


Fig. 1. Grundriss.



Fig. 3. Längendurchschnitt.

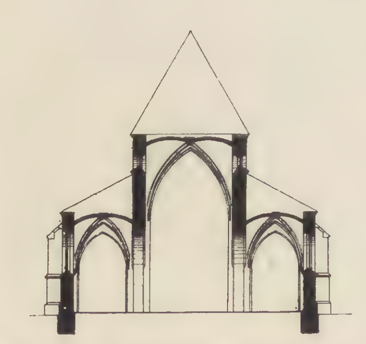


Fig. 4. Querschnitt durch das Langhaus.



Fig. 5. Schnitt durch das Querschiff.

die halbrunden Hochfenster des Mittelschiffs vermauert und die Seitenschiffdächer bis zum Hauptgesims des Mittelschiffs heraufgeführt. Der Grund zu dieser, die äufsere Schönheit und die innere Wirkung des Bauwerkes arg schädigenden Mafsnahme ist muthmafslich in der etwas flachen Neigung der Seitenschiffdächer zu suchen, welche dadurch nur schwer dicht zu halten waren. Durch die Restauration sind die Fenster wieder vollständig frei gelegt worden. Ihr rundbogiger Abschlufs findet an dem Bauwerk keine Wiederholung. Anlafs zu der Wahl dieser Form hat wohl der Wunsch gegeben, die Höhe der Mittelschiffwände möglichst gering zu bemessen, um die Strebebogen zur Abfangung des Gewölbeschubs entbehren zu können. In den Fenstern der ursprünglichen Bautheile bewegt sich das Mafswerk noch in strengen Formen, in denen des Erweiterungsbaues herrscht dagegen das in der Spätgothik beliebte Fischblasenmuster vor. Die Gewölbebildung in dem älteren Theile der Kirche ist schlicht; die einfach profilirten Rippen entwachsen ohne Ueberleitung durch Kapitelle und Konsolen den Pfeilern und Wänden. Im Chor und Querschiff dagegen werden die Rippen von Diensten aufgenommen, welche tiefer heruntergeführt sind und auf Konsolen aufsetzen.

Die Aufsen-Architektur wird durch die Abbildungen ausreichend klar gestellt: diese ergänzend sei nur erwähnt, dafs bei der Restauration am Westende des südlichen Seitenschiffes eine auf der Längenansicht (Fig. 2) fortgelassene Eingangsthür und an der Ostseite des Chores eine kleine, in den Abbildungen ebenfalls nicht wiedergegebene Sakristei angelegt worden ist. Bei dieser Gelegenheit hat man zugleich die der Erneuerung bedürftige Chorhaube, welche sich bis dahin zu der in dem Längenschnitt (Fig. 3) einpunktirten Höhe erhob, um etwa 6 m gesenkt. Wenn auch zugegeben werden mufs, dafs die neue Chorhaube bei der geschickten, durch Schiftung gewonnenen Ueberleitung zu einer steileren Spitze von mächtiger Wirkung ist, so wäre doch zu wünschen gewesen, dafs man sich zur Beibehaltung der alten, so charakteristischen Form entschlossen hätte.[1])

[1]) Auch die Ministerialinstanz (Geheimer Oberbaurath Spieker) stand, wie aus dem Revisionsbericht hervorgeht, der Beseitigung des alten Chorhelmes nicht ohne Bedenken gegenüber.

Die sorgsame und durchgreifende Restauration des Jahres 1884, welche namentlich auch in Folge der im Laufe der Zeit durch Verwitterung und andere Unbilden entstandenen Schäden erforderlich geworden war, lag in den Händen des Kreisbauinspektors Freyse zu Köln. Die Kosten derselben überstiegen weitaus die Kräfte der nur 850 Seelen zählenden und wenig begüterten Gemeinde und sind deshalb durch eine Kirchenkollekte und die Beihülfe der rheinischen Provinzialverwaltung gedeckt worden.[2]) Die stilgerechte, aber in einfacher Ausführung geplante innere Ausschmückung ist aus Mangel an Mitteln bis jetzt auf die Beschaffung einiger Farbenfenster beschränkt geblieben. Von den alten Glasmalereien hat sich nur das mittlere Chorfenster, wenn auch nicht ganz unversehrt erhalten. Es ist in jüngster Zeit in dem Atelier von Hertel & Lersch zu Düsseldorf gut restaurirt worden; est stellt dar: Christus am Kreuze mit Maria und Johannes neben dem Kreuze, darunter links der selige Hermann Joseph, der seine rechte Hand auf die Schulter des knieenden Donators legt; in der Mitte das erzbischöflich-kurfürstliche Wappen. Das Fenster stimmt in seinem ganzen Charakter überein mit den Glasmalereien in den Nordfenstern des Domes zu Köln und geht vielleicht auf denselben Glasmaler zurück, welcher das (von Westen gerechnet) vierte Domfenster angefertigt hat. Es spricht hierfür wenigstens der Umstand, dafs das Fenster zu Boedingen, von dem Erzbischof Hermann, Landgraf von Hessen († 1508) gestiftet worden ist,[3]) demselben, welcher auch jenes Domfenster geschenkt hat.[4]) Von den sonstigen Inventarstücken der Kirche ist als bemerkenswerth noch Folgendes hervorzuheben: die Mensa des Hochaltars mit gothischem Ornament; die gothische, jetzt in die neue Sakristei versetzte Piscina; auf dem Altar im Nordflügel des Querschiffs drei grofse, von dem Düsseldorfer Maler Salentin restaurirte Oelgemälde aus der Zeit Rubens', mit Darstellungen des kreuztragenden Heilandes; steinerne Memorien-

[2]) Dieselbe wendet für die Erhaltung und Wiederherstellung alter Baudenkmäler alljährlich beträchtliche Summen auf.

[3]) Mittheilung des Herrn Pfarrers Cremer.

[4]) L. Eltester „Die Stiftungen der gemalten Fenster im hohen Chore und nördlichen Seitenschiffe des Domes zu Köln". Organ für christliche Kunst, 5. Jahrgang (1855), S. 244.

tafeln aus dem Jahre 1474 und 1540; ein schönes durch Wilhelm von Nesselrode seiner 1599 gestorbenen Gattin errichtetes Marmor-Monument;[3]) Glocken von 1398, 1417, 1470, 1757 und endlich ein im Jahre 1621 nach einem älteren Bilde erneuertes Oelgemälde, das Mittelfeld desselben, auf welchem die Einweihung des Chores dargestellt ist, zeigt vor dem Chore einen Apostelgang (Lettner) mit Lettner-Altar. Derselbe scheint bis 1762 bestanden zu haben: wenigstens wurde in diesem Jahre das Muttergottesbild aus dem Lettner-Altar nach dem südlichen Querschiffarm in einen aus kostbarem Marmor errichteten Altar übertragen.

Münster. W. Effmann.

[3]) Im Langschiff, in dem mittleren der drei oblongen Joche befindet sich ein Grabgewölbe der Familie von Nesselrode, in dem westlichsten derselben ein solches der Familie Gevertzhain; in jedem der beiden Seitenflügel des Querschiffes ist ein Grabkeller für besondere Wohlthäter des Klosters angelegt.

Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen.

(Fortsetzung [von Sp. 163—170] und Schluss.)

II. Figurale Ausmalung.

Die Katakomben und die grofsartigen Mosaiken der alten Basiliken zeigen zur Genüge, wie früh man begonnen hat, die Kirchen mit bunten Bildern auszuzieren. Die Mosaiken auf goldenem, tiefblauem oder grünem und schwarzem Grund strahlen in unveränderter Farbenpracht und zeugen von der Kraft der Gegensätze der von den Alten gebrauchten Farben. Die einfachen Malereien der Katakomben[1]) lieben auf einem hellen Grund mit rother Einrahmung bräunliche Bilder, die nach Gelb oder Roth hinschwanken, und in denen oft Grün und Blau zum Aufsetzen der Lichter und für Gegenstände zweiten Ranges benutzt werden. Die antike Dekoration, welche besonders durch die pompejanischen Ausgrabungen bekannt ist, liebte rothe Gründe mit bunten Figuren. Das alte Thesaion in Athen hatte auf seinen aus köstlichem Marmor hergestellten Flächen als reichsten Schmuck eine farbige Dekoration in Roth, Blau und Gold.[2])

So findet man in den Anfängen der christlichen Kunstthätigkeit zwei Systeme, von denen das eine sehr helle, das andere kräftige farbige Hintergründe bevorzugt. Beide begegnen uns in der mittelalterlichen Kunst. Der Farbensinn ist mit organischen Verhältnissen verknüpft. Er bleibt immer derselbe und kehrt nach periodischen, oft krankhaften Schwankungen wiederum zu dem Normalen zurück. Vielleicht hat er die mittelalterlichen Meister nach vielfachen Versuchen, zu der Praxis zurückgeführt, die im Alterthum sich erprobt hatte.

Die bekanntesten frühmittelalterlichen Beispiele figuraler Kirchenausmalung bieten beide Systeme. In St. Savin ist der Grund meist heller als die Figuren, während in der Georgskirche zu Oberzell ein dunkeler aus brauner, gelber, röthlicher, grüner und blauer Farbe gestreifter Hintergrund die Figuren mehr hervortreten läfst. In jener französischen Kirche sind alle Farben leichter, mit viel Weifs herabgestimmt, während sie in der Malerei des genannten deutschen Klosters kräftiger und ungemischter aufgetragen sind.[3]) Beide Kirchen zeigen in werthvollen Beispielen die ersten uns erhaltenen bedeutenden Reste einer grofsartigen Ausmalung. Unmittelbaren Werth haben sie für unsere Zeit weit mehr durch die glückliche Farbenstimmung als durch ihre Zeichnung.

Wieviel wir hinsichtlich der Farbenstimmung noch zu lernen haben, erkennt man nirgendwo besser als im Braunschweiger Dom, dessen nördlicher Querschiffarm von einem neuern Meister ausgemalt ist, während die Polychromie des Chores und des südlichen Theiles des Querschiffes aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammt. Als Grund dient den alten Malereien eine kräftige blaue Farbe, also eine kalte Fläche. Auf den Chorgewölben, deren Grate nicht markirt sind, findet man in blau grundirten Medaillonbildern, die durch grüne

[1]) Schöne chromolitographische Wiedergaben in de Rossi „Roma sotterranea".

[2]) Vgl. Semper „Der Stil", I. 2. Aufl. 4. Hauptstück, § 80, S. 425 f.

[3]) S. Merimée „Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin". Paris, 1845. Folio mit 39 Tafeln. Kraus „Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau". Freiburg, 1884. Folio.

Ranken und Blätter auf dem rothen Grund der Zwischenräume zusammengehalten sind, den Stammbaum Christi. Die blauen Wände werden durch horizontale, warmfarbige Ornamentstreifen in Abtheilungen zerlegt. In der untersten bilden den Sockel gemalte Behänge, die rothe, graue, gelbe und grüne Farben haben. Sie sind wie die Figuren der obern Abtheilungen in der Gesammtwirkung warm. Pfeiler und Ecksäulen sind, in romanischem Stile marmorirt, roth, grau und serpentinartig. Die mit vorwiegend warmen Farben bedeckten Gurten haben Medaillons mit blauem Grund. Charakteristisch und bemerkenswerth ist der gleiche blaue Hintergrund auf den Wänden und Gewölben des südlichen Kreuzarmes, dem warme Farben in allen tragenden und trennenden Gliederungen gegenüberstehen. Freilich findet sich auch in letzteren hie und da Blau, aber doch nur in kleinen Farbflecken dort eingestreut, wo die Masse der warmen Farbe einer Lockerung bedarf.

In Methler bei Camen haben Gewölbe und Wandflächen ebenfalls den gleichen blauen, also kalten Hintergrund, während alle tragenden Glieder sowie die Figuren in warmen Tönen gehalten sind. Die Rippen hat der Meister vielfarbig gemustert mit Roth, Gelb und Grau, die Chorwände dagegen durch warmfarbige Bogenstellungen in Felder getheilt und mit Figuren gefüllt, hinter denen der blaue Grund das Ganze abschliefst.

Auch in Brauweiler, Schwarzrheindorf, in den Soester Kirchen und in den leider untergegangenen Malereien der Ramersdorfer Kapelle haben die alten Meister die Gewölbe und wenigstens einen Theil der Wände tiefblau gefärbt, den Baugliedern, den ornamentalen Theilen und Figuren dagegen warme Töne gegeben.[1]) In Ramersdorf waren die Gewölbekappen mit hellen Figuren auf blauem Grund bemalt und durch warmfarbige Rippen getrennt. Auf den Wänden fand man unter hohen gelben Giebeln, die sich von breiten zinnoberfarbigen Streifen abhoben, hell gemalte Figuren auf blauem Grund. Unter den Fenstern war der Sockel hellgelb bemalt. Seine Farbe stieg an den Schmalseiten der Fenster bis zum Gewölbe, an den Pfeilern aber bis zu den Kapitälen auf.

[1]) Abbildungen in Farben bei aus'm Weerth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden". Malerei.

In allen diesen Beispielen, die leicht zu vermehren wären, ist dasselbe System befolgt. Seine Grundregel lautet: «Man verwende kalte Töne (meist blaue) auf den Wandflächen und in den Gewölben, warme (meist gelbe und rothe) für die Bauglieder, Ornamentstreifen und Figuren.»

Eine Sonderstellung zu dieser Regel nimmt die Kirche von Wienhausen bei Celle in ihrer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Dekoration ein. Jeder Gewölbezwickel hat drei blau grundirte Kreise mit Bildern aus dem Leben Christi und Mariä. Um die Kreise legt sich ein rother, mit Ranken und grünen Blättern verzierter Grund. Ein breiter weifser Streifen fafst diese farbige Füllung ein und schliefst dieselbe ab gegen Wand und Rippe. Wo die Rippe, an diesen weifsen Streifen anstofsend, aus der Gewölbefläche hervorwächst, da ist ihre gerade Fläche durchgängig mit einem grünen Streifen und einem aus caput mortuum, weifs und grün gebildeten welligem Bande ornamentirt. Es folgt die rothe Hohlkehle und der mit einem Bandmuster aus Schwarz, Roth, Schwarz, Grün bemalte Birnstab.

Im obern Theil der Mauer findet man auf abwechselnd schwarzem und grünem Grund einen Drachen in reichen Rankenverschlingungen, tiefer nach unten Architekturen, in denen der Grund abwechselnd blau und grün ist. Eine rothe Einfassung und das alle Hauptlinien hervorhebende Weifs dienen als gliedernde Elemente.

Durch den vielfachen Wechsel des Grundes der Flächen in Blau, Grün, Roth und Schwarz blieb für das Hervorheben der Rippen kein Gegensatz über. Sie würden sich in den Flächen verloren haben, wenn nicht an beiden Seiten jener weifse breite Streifen die Scheidung hervorbrächte. Das konstruktive Element ist zu wenig betont. Ein durch Wiederholung derselben wenigen Farben einheitlicher, aber durch oftmaligen Wechsel doch vielfarbig wirkender Teppich scheint alles gleichmäfsig zu überziehen.[2])

Wie die Kapelle Ludwig des Heiligen zu Paris den Höhepunkt einer rein dekorativen Ausmalung bezeichnet, so steht für eine figurale Ausmalung die Kirche des heil. Franziskus zu

[2]) Eine Skizze ohne genaue Farbenangabe im „Archiv f. Niedersachsens Kunstgeschichte" von Mithoff. II. Tafel 3.

Assisi als bedeutendstes Muster allen andern voran. Ihre Wandmalereien sind in jüngster Zeit von Thode[1]) eingehend beschrieben. So wenig man mit der Behandlung alles dessen einverstanden sein kann, was er über den Charakter und die kirchliche Bedeutung jenes seraphischen Heiligen sagt, ebenso sehr sind seine rein kunsthistorischen Ausführungen zu schätzen. Hier kommt es nur auf einen von ihm weniger berücksichtigten, praktischen Gegenstand an, auf die Farbenvertheilung und die dekorative Wirkung des Ganzen.

Die Gewölbe der grofsen, einschiffigen, mit einem Querschiff versehenen gothischen Franziskus-Kirche ahmen den blauen, mit Sternen besetzten Himmel nach. Die tiefblaue Farbe steigt an den Wänden im Hintergrund der Bilder so herab, dafs sie immer sparsamer verwendet erscheint, bis sie zuletzt unter den Fenstern vor einem aus rothbraunem und weifsem Marmor hergestellten Sockel endet. Umgekehrt steigt dann aus diesem Sockel die rothbraune und weifse Farbe, welche die Säulen bedeckt, zu den Gewölben auf. Weifse, gelbe und rothe Ornamentstreifen theilen die Wände in Abtheilungen, worin die auf blauem Grund in warmen Farben gemalten Scenen und Figuren erscheinen.

Die Rippen sind in warmen Tönen gemustert und unterbrechen in glücklicher Art das Blau der Gewölbe. Gold ist nur sparsam verwandt, vielleicht mit Rücksicht auf den Orden, dem die Kirche gehört, und der als Haupttugend die Armuth verehrt. Wo die königliche Kapelle zu Paris Gold erhielt, verwandten die Maler der Franziskaner nur Gelb und Weifs. Gelb soll die Farbe, Weifs den Glanz des Goldes vertreten. Die im Gewölbe herrschende Menge des Blau wird kleiner, je mehr es auf der Wand im Hintergrund der Figuren sich dem Sockel nähert. Der warme Ton des Sockels theilt sich in den breiten Einfassungen der Felder der Wand mit, wird aufsteigend geringer, bis er in den leichten Rippen am Schlufsstein als schmaler Trennungsstreifen in den grofsen blauen Gewölben ausklingt. In der That erreichten die Meister trotz dieser einfachern Mittel dennoch eine so kräftige und schöne Wirkung, dafs man das kostbare Gold mit seinem vornehmen Glanze nicht vermifst.

[1]) „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien." S. 216 f.

Alle mit Wandgemälden ausgezierten gothischen Kirchen Italiens halten sich an dieser Regel: „Der blaue Grund der Gewölbe und Wände soll im Gegensatz stehen zu den meist weifs, gelb und roth gefärbten Baugliedern und Figuren." Dieser Grundsatz beherrscht die Malereien der herrlichen Florentiner Kirche Maria Novella, der Kapelle der heil. Katharina in St. Clemente zu Rom, der Kapelle der heil. Dreikönige in St. Petronio zu Bologna, des Chores der Kirche der Eremiten zu Padua, St. Maria del' Arena daselbst und vieler andern. Selbst Raphael und seine Schüler haben in manchen ihrer dekorativen Meisterwerke die alte Regel befolgt und auf blauen Grund helle Ornamente und Malereien gesetzt.[2])

Schliefsen wir die Reihe gleichartiger Denkmäler mit einem kleinen, aber wichtigen Kunstwerk der Bemalung der Chorschranken des Domes zu Köln.[3]) Dort sind Pfosten und Mafswerk vergoldet und von leichten rothen Streifen eingefafst. Der Grund, auf dem die Figuren stehen, ist zwischen den Pfosten nicht genau zu bestimmen, dagegen im Mafswerk hinter kleinen Engelfiguren blau. Andere Stellen im Mafswerk, die als tiefer liegend bezeichnet werden sollen, sind blau oder grün, also kaltfarbig; die in der Mitte des Mafswerks liegenden Flächen erhielten rothe Farbe. Das Ganze ist von vier Streifen umrahmt; der erste ist weifs, mit Roth, Grün und Schwarz gemustert; den zweiten bildet ein goldener Stab, den dritten eine blaue Kehle, den vierten ein weifser mit rothen und grünen Bändern gemusterter Birnstab. Nicht nur wechseln hier regelmäfsig nach der heraldischen Regel Metalle (Weifs und Gold) mit den Farben, sondern es sind auch in den Farben die kalten (Blau und Grün) in den Hintergrund, die warme (Roth) dagegen in den Vordergrund gestellt.

Andere Malereien der feinsten Art, mit zierlich geprefsten Musterungen der Hintergründe, bedecken Dienste und Kern der Säulen hinter dem Hochaltar. Hoffentlich gehen sie gleich den Malereien unter sämmtlichen Fenstern der Kapelle, in welcher das Dombild aufgestellt ist,

[2]) Schöne farbige Darstellungen in Gruner „Fresco decorations and stuccos of churches and palaces in Italy". London, 1854. Folio.

[3]) Schmitz „Der Dom zu Köln". Düsseldorf, L. Schwann. 1868. Lief. 6. Bl. 8.

bald einer sorgfältigen Restauration entgegen.[1]) Diese Kölner Arbeiten sowie die ausgezeichneten gothischen Malereien an den Pfeilern der Stiftskirche in Essen a. d. Ruhr mögen einer späteren Besprechung vorbehalten bleiben, die des Kölner Domes werden dann von einer Abbildung begleitet sein.

Wie neben diesen besprochenen Grundsätzen, wonach Farbe oder Metall, kalte oder warme Töne sich gegenüberstehen sollen, zwei weitere Gegensätze, nämlich: hell oder dunkel, farbig oder farblos als wichtige Merkmale zu beachten bleiben, wird sich in Folgendem aus der Betrachtung der zweiten Art figuraler Ausmalung ergeben.

Raphael hat bei farbiger Ausstattung grofsartig angelegter Innenräume nicht nur eine kalte, also blaue Grundfarbe verwandt, sondern oft seine reizenden Ornamente über einen hellen Grund verstreut. Das war keine Neuerung, sondern ein Anschlufs an ältere Vorbilder, die bis zu den eingangs genannten Katakombenbildern herabreichen. Wie weit dies zweite System figuraler Ausmalung verbreitet war, erhellt schon aus den von Maldegren bekannt gemachten skandinavischen Kirchen des Mittelalters.[2]) Im Norden mufs man sehr viele Gotteshäuser besessen haben, deren Wände und Gewölbe auf hellem Grunde bunte Figuren enthielten. Sehr auffallend ist freilich, in wie ausgiebiger Weise dort mit grüner Farbe gearbeitet worden ist. Grün und Braun erscheinen dort als Hauptfarben der Figuren und landschaftlichen Einzelheiten, während Roth und Blau selten eintreten. Ob dies auf einer durch das Klima verursachten Geschmacksrichtung oder durch den hohen Preis der rothen und blauen Farbe veranlafst wurde, dürfte schwer zu entscheiden sein.

Ein schönes deutsches Beispiel ist im Kreuzgang der Dominikanerkirche zu Leipzig aus der Vorzeit gerettet. Freilich sind die am Ende des XIII. und XIV. Jahrhunderts entstandenen Malereien wenigstens zweimal, nämlich 1515—1517 und 1868—1870 erneuert worden, doch scheinen sie im Ganzen und Grofsen den alten Charakter bewahrt zu haben. Die Gewölbe und Wandflächen haben weifsen Grund. Unten gibt der dunkel gefärbte Sockel ein Fundament, das die Malereien trägt; oben sind in verschiedenen Gewölben die Rippen mit caput mortuum roth gemalt. Sie enden in einem roth gefärbten Viereck, das einen in die Wand eingelassenen Sandstein nachahmt. In andern Gewölben sind die Rippen nicht aus profilirtem Sandstein hergestellt, sondern nur mit rothem caput mortuum und hellern Lichtern plastisch auf die Grate hingemalt. Eine Seitenthüre ist von reicher Profilirung eingerahmt. Zwischen vier jederseits von einer Platte eingefafsten Wulsten (1, 3, 5, 7) sind drei breite, tiefe Hohlkehlen (2, 4, 6) ausgehoben. Den Wulsten und ihren Platten gab der Maler graue Farbe, der ersten Hohlkehle rothe, der zweiten und dritten blaue. In die rothe Hohlkehle legte er graue Ornamente mit weifsen Lichtern und bräunlichen Schatten; von den beiden blau grundirten Hohlkehlen erhielt die erstere zinnoberfarbige Ornamente mit grünen Umschlägen, die andere graue Ornamente mit weifsen Lichtern und gelblichen Schatten. Die Wandflächen haben oberhalb des Sockels auf ihrem weifsen Grund bunte Bilder.

Eine letzte Regel, welche bei Ausmalung von Kirchen in unserer Zeit leider nur zu häufig aufser Acht gelassen worden ist, verlangt, dafs die Farben sich das Gleichgewicht halten. Eine Farbe mufs herrschen; sie mufs so vertheilt sein, dafs sie in symmetrischen Zwischenräumen gleichwerthig wiederkehrt. Die

[1]) [Wie unter den drei Fenstern, so sind unter (resp. auf) den beiden Hochwänden, die diese St. Agnes-Kapelle (mit dem frühgothischen Hochgrabe der heil. Irmgardis) von den beiden anstofsenden Kapellen scheiden, die Wandgemälde durch die Meisterhand von Alex Kleinertz soeben wiederhergestellt. Die aufgemalte Architektur: Bögen, Mafswerkstränge, Wimperge sind mit Gold behandelt, die Bögen abwechselnd aus dunkelblauen und ziegelrothen Streifen gebildet, denen aufgetragene Goldrosetten eine leichtere Gestaltung verleihen. Die Felder haben wechselweise ziegelrothen und grünlich-blauen Hintergrund, von dem sich die Figuren resp. Gruppen vorzüglich abheben und der auch selbst da nicht zu schwer erscheint, wo er nur zu geringem Theil durch Figuren belebt ist. In der kleinen Arkadengallerie, die über resp. hinter den Wimpergen die Bekrönung bildet, wechseln Roth und Grün ab, die durch zartes, gelblich-weifses Mafswerk ihre Gliederung erhalten. Ein breiter dunkelbrauner Streifen umgibt rings jedes Wandbild und scheidet es von den schlank aufschiefsenden Säulendiensten, von dem in ziegelrother Farbe gehaltenen Sockel und von dem die Fenster abschliefsenden Profil, dessen Hohlkehle blau gestrichen war und nachträglich den Schmuck von ganz flach in Kreide aufgetragenen vergoldeten Rosetten erhalten hatte. D. H.]

[2]) „Monuments scandinaves du moyen âge avec les peintures et autres ornements qui les décorent desinés et publiés" par N. M. Maldegren. Paris, 1862. Folio.

zweite und dritte Farbe mufs ebenfalls hier und da so angewandt sein, dafs sie nicht auf der einen Seite zu oft, auf der andern zu wenig erscheint.

Auch hier bietet die alte Heraldik einen wichtigen Fingerzeig. Sie liebte es, zwei Wappenbilder in einen viertheiligen Schild so zu vertheilen, dafs das erste Bild in das 1. und 4. Feld, das zweite aber in das 2. und 3. kam. Oft ist überdies die Farbe des Grundes des 1. und 4. Feldes in der Figur des 2. und 3. Feldes, umgekehrt das Metall der Figur des 1. und 4. Feldes im Grunde des 2. und 3. Feldes verwandt; Farbe und Metall wechseln also kreuzweise.

Ein Schema mag dies klarer veranschaulichen. Bezeichnet man die Felder mit 1, 2, 3 und 4, die Farbe oder das Metall des Grundes mit einem vor die Ziffer gestellten F oder M, die Farbe oder das Metall der Figur mit einem hinter die Ziffer gesetzten F oder M, so wird das Schema also:

F 1 M	M 2 F
M 3 F	F 4 M

Zwei schöne Beispiele für solche gleichwerthige Farbenvertheilung bietet der Frankfurter Dom, ein mittelalterliches und ein modernes. Im Chor ist dort auf der Wand der Evangelienseite neben dem Hauptaltar ein grofsartiges Bild im Jahre 1427 gemalt und 1856 erneuert worden. Seine obere Hälfte zeigt die heiligste Dreifaltigkeit zwischen Propheten und Engeln, seine untere die allerseligste Jungfrau in Mitte der Apostel. Der obere, den Himmel darstellende Theil ist blau, der untere roth; im blauen Grunde sind die Gewänder meist roth oder grün, im rothen Grunde dagegen meist blau und grau, selten roth und grün. Zudem wechseln oben die Farben Roth und Grün, unten Grau und Blau ziemlich regelmäfsig miteinander ab.

Der jüngst verstorbene grofse Meister Steinle hat diesen Farbenwechsel im Bilde der Kirchenversammlung von 794, welches eine Seite der Westwand des südlichen Querschiffes ziert, in glücklicher Weise nachgeahmt. Zur linken Seite des Beschauers sitzt Kaiser Karl in rothem Mantel hinter zwei roth gekleideten Kardinälen vor einem rothen Vorhang auf einer rothen Estrade. Zur Rechten hat die Versammlung der in weifse Chormäntel gehüllten Bischöfe auf niedrigen Bänken Platz genommen. Dunkel gekleidete Diener stehen rechts und links am Rande des Bildes, das von rothen Pfeilermassen und rothen Bändern umrahmt ist. Wie der Kaiser unter dem rothen Mantel ein weifses Gewand trägt, haben die Bischöfe auf ihren weifsen Chormänteln und auf ihren Sitzen rothe Farbstreifen. Thron und Farbe zeigen die Würde des Kaisers, der mit den Kardinälen hoch erhaben über der Versammlung der Bischöfe sitzt, und doch bilden diese Bischöfe die Hauptgruppe durch die Masse der weifsen Farbe. Das Schema ist demnach: Roth, Schwarz, Roth mit wenig Weifs — Weifs mit wenig Roth, Schwarz, Roth. Während aber jener alte Meister im Chore den Farbenwechsel seines eben beschriebenen Bildes auf den ganzen Cyklus der Geschichte des heil. Bartholomäus ausdehnt, womit die Chorschranken bemalt sind, und durch Wiederholung der Farben der Bilder in der Umrahmung beide zur malerischen Einheit zusammenwachsen läfst, hat v. Steinle dies System des Farbenwechsels leider nicht überall festgehalten.

Bei reicher Ausmalung einer Kirche wird es gerathen sein, Einheit und Wechsel in den Farben zu betonen. Wo z. B. sechs Säulen sich finden, dürfte es angezeigt sein, nicht alle in derselben Art zu bemalen, sondern die 1., 3. und 5. gleichartig zu behandeln und ihnen die 2., 4. und 6. durch andere Dekoration gegenüber zu stellen. Um das Wechselnde doch wieder zur Einheit zu sammeln, müssen die verschiedenen Farben und Muster zusammenpassen. Es wird die Grundirung eine Einheit, das Muster eine Verschiedenheit geben oder umgekehrt. Ferner kann, wo Pfeiler mit drei sichtbaren Diensten sich finden, am ersten Pfeiler der 1. und 3. Dienst mit dem 2. des andern Pfeilers, weiterhin der 2. Dienst des ersten Pfeilers aber mit dem 1. und 3. des folgenden übereinstimmen.

Es ist klar, dafs auch hinsichtlich der dekorativen Ausmalung die Beispiele leicht zu vermehren wären. Otte gibt ja in seinem „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" eine lange Reihe deutscher Wandmalereien an, und doch kann selbst seine Aufzählung nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben. Zur Klarstellung der wichtigern Systeme der Ausmalung und zur Feststellung einiger Grundregeln genügt das Gesagte. Es möge zum Schlufs noch ein-

mal die Hauptregel betont werden: „Der Maler hat immer die Flächen den architektonischen Gliedern unterzuordnen."

Wenn schon in der romanischen Baukunst, als Pfeiler und Säulen noch nicht die Wände fast vollständig entlastet und in den Hintergrund gedrängt hatten, der Charakter der festen Stützen durch die Farbe der Säulen und Pfeiler klargestellt wurde, um wie viel mehr müssen in gothischen Kirchen die architektonischen Hauptglieder zur Geltung kommen.

Sind in der Gothik Gewölbekappen und Mauern zu raumabschliefsenden Füllungen geworden, welche als Theile zweiten Ranges den Pfeilern, Säulen, Streben, Gurten und Graten sich anschliefsen, dann mufs auch der Maler den konstruktiven Vorrang der wichtigern Massen durch seine Farben anzeigen. Er mufs Gleichartiges durch ähnliche Bemalung zusammenfassen, Gegensätzliches von einander scheiden. Tragendes und Getragenes mufs sich auch durch die Polychromie in seinem Wirken und Leiden offenbaren. Der Eindruck des Einzelnen darf nie der architektonischen Gesammtwirkung hinderlich werden, sondern Alles hat sich zur Einheit zu sammeln, um den Blick zum Chor hinzuführen, wo der Altar in hellem Schmuck, im Glanze metallischer Zierde als Herz und Kern des Baues dem Gottesdienst eine würdige Stätte bietet.

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.
Kevelaer. Friedr. Stummel, Maler.

Ein Kruzifixus aus karolingischer Zeit.

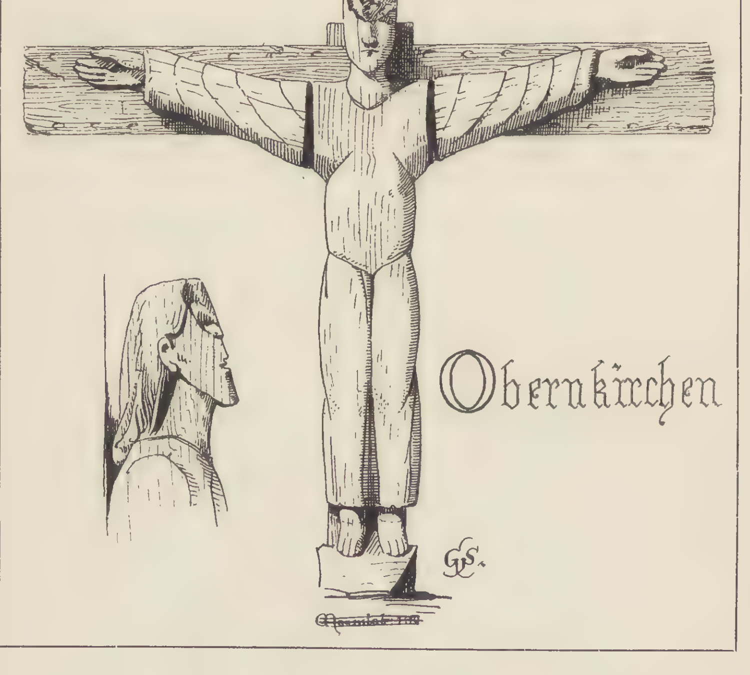
Mit Abbildung.



Viele Kruzifixe sind es nicht, die sich in Deutschland aus karolingischer Zeit erhalten haben. Wir halten es deshalb für angezeigt, noch unbekannte Stücke dieser Art bekannt zu machen, besonders wenn dieselben an ihrem Orte der würdigen Obhut entbehren und so dem Untergange verfallen.

Zum Verständnifs dessen, was wir über den von uns abgebildeten Kruzifixus der Kirche zu Obernkirchen bei Bückeburg sagen möchten, einige Vorbemerkungen. Das Erlösungswerk Christi ist bekanntlich anfangs nicht durch die Kreuzigung, nicht einmal durch das Kreuz dargestellt worden, sondern namentlich in den ersten drei Jahrhunderten nur symbolisch durch die sogenannten *cruces dissimulatae*, wenn man unter diese vornehmlich auch das Monogramm Christi mitrechnet. Diese Zeichen ähnelten dem Kreuze mehr oder weniger und konnten doch dargestellt werden, ohne den Heiden aufzufallen. Nicht als ob die ersten Christen ihren Glauben nicht alle Zeit muthig bekannt hätten da, wo es darauf ankam, sondern aus Scheu, dafs man ihren Heiland, der ja die ehrenrührigste aller damaligen Strafen hatte erdulden müssen, deshalb verunehren oder verspotten möchte. Auch als das Christenthum dann die Staatsreligion des römischen Weltreiches geworden war und man solche Verunehrung nicht mehr zu fürchten brauchte, wurde die Erlösung noch nicht gleich unter dem Bilde der Kreuzigung dargestellt, weil die Kreuzesstrafe im IV. Jahrhundert noch üblich und somit der Abscheu vor ihr noch zu grofs war. Man begnügte sich mit einfachen Kreuzen, die freilich durch Edelsteine auf das reichste geschmückt und daher *cruces gemmatae* genannt wurden. Im V. Jahrhundert endlich war die Lehre Christi Herr über das heidnische Wesen geworden und hatte die Sitten so weit gemildert, dafs wir von einer Hinrichtung am Kreuze nichts mehr hören. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Kreuzigungsbilder, nämlich ein Relief an dem Thürflügel von S. Sabina zu Rom und ein anderes auf einem Elfenbeintäfelchen des britischen Museums. Nehmen wir an, was freilich nicht unwahrscheinlich ist, dafs dieselben allein aus ihren stilistischen Eigenschaften richtig haben datirt werden können, so bleibt doch auffällig, dafs es nur diese beiden Kreuzigungsbilder sind, hinter denen dann bis zum VII. Jahrhundert sich andere nicht nachweisen lassen. Die historische Auffassung der Darstellung des Erlösungswerkes mufs also wohl noch wenig beliebt gewesen sein. Fraglich ist, ob diese beiden Kreuzigungen des V. Jahrhunderts wirklich schon den didaktisch-liturgischen Zweck gehabt haben wie die späteren Kruzifixe und die Bilder, durch welche dieses Thema damals gewöhnlich dargestellt wurde.

Sie sollen vermuthlich weniger an die Wirkungen, d. h. an die Erlösung, erinnern, als die geschichtliche Thatsache erzählen. Denn das Relief von S. Sabina steht, ohne hervorgehoben zu sein, unter vielen anderen, die wirklich nur diesen erzählenden Zweck haben, das in London aber schliefst schon deshalb solche Zwecke aus, weil neben dem Gekreuzigten das widerliche Bild des Judas, der sich erhängt hat, zu sehen ist, eine Zusammenstellung, die sich unseres Wissens später nie wiederholt. Darauf, dafs wir es hier nicht nothwendigerweise schon mit Kultbildern im engeren Sinne zu thun haben, ist noch nicht hingewiesen worden, obgleich es für d. Geschichte der Kruzifixe nicht gleichgültig sein kann, welche Stellung die beid. ältesten derselben einnehmen. Auch im V. und VI. Jahrhundert hat man die Ideen des Leidens und der Kreuzigung, d. i. die Erlösung, meistentheils noch nicht durch d. Bild der Kreuzigung Christi veranschaulicht, sondern sie immer noch symbolisirt hauptsächlich durch das Lamm mit dem Kreuze und in Zuständen, durch die mehr und mehr das Leiden betont wurde. Statt des Lammes lehnt sich in dieser Zeit auch wohl Christus selbst an das Kreuz, aber durchaus noch der Auffassung entsprechend, die sich das Heidenthum von seinen Göttern machte, d. h. in jugendlicher Gestalt und heiteren oder doch affektlosen Antlitzes.



Der Uebergang von der symbolischen zur wirklichen Darstellung der Kreuzigung im Abendlande ist etwa um 600 gemacht worden. Unter den Geschenken Gregor's d. Gr. an die Longobardenfürstin Theodolinde findet sich ein Oelfläschchen, auf dem zwischen den gekreuzigten Schächern das Haupt Christi mit Kreuznimbus und den Personifikationen von Sonne und Mond über einem kleinen, grünenden, von Genien gehaltenen Kreuze schwebt. Dicht unter diesem Bilde sieht man die Auferstehung Christi. Und die Zusammenstellung dieser beiden Begebenheiten ist dann für lange Zeit allgemein üblich gewesen, als ob man selbst jetzt noch nicht hätte ertragen können, wenn das Bild der tiefsten Erniedrigung Christi nicht kompensirt würde durch das seines Triumphes über den Tod. Unter den Geschenken des grofsen Papstes an Theodolinde befindet sich aber auch ein Brustkreuz, auf welchem bereits d. Kruzifixus dargestellt ist. Der griechischen Inschrift wegen scheint die Arbeit von griechischen Künstlern am päpstlichen Hofe gemacht worden zu sein; u. hieraus wird man weiter schliefsen dürfen, dafs Kruzifixe im Orient bereits zu den gebräuchlichen Darstellungen gehörten, als man sich im Abendlande noch immer mit symbolisirenden Bildern für die Kreuzigung behalf. Dies geht aus anderen etwa gleichzeitigen Kreuzigungsbildern hervor; wir meinen z. B. jenes in der Schrift des Anastasius Sinaïta gegen die *ακέφαλοι*, welches freilich nicht in seiner ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen ist, und jenes, welches mit der Auferstehung sich auf dem Titelblatte der Handschrift des Mönches Rabulas, die 586 in dem Kloster Zagba in Mesopotamien gefertigt ist, vorfindet. Wie nun auch diese frühen, aus dem Oriente gekommenen Kruzifixe gewesen sein mögen, im Allgemeinen

waren sie realistisch aufgefafst; das änderte sich indessen im Abendlande. Hier war die Kreuzigungsidee bisher nur symbolisch aufgefafst in einer Weise, die etwas durchaus Keusches, Tiefsinnig-poetisches und Ideales hatte, wie es besonders den germanischen Völkern in ihrer damaligen urwüchsigen Gefühlsweise eigen war. Also auf römisch-germanischen Anschauungen beginnen sich die Kruzifixe jetzt umzugestalten. Die Eigenschaften sind bis zu den Tagen Karl's d. Gr. gemischt und zwar etwa diese: eine völlige Bekleidung des Corpus mit einem langen, bis zu den Füfsen reichenden Rocke, wie er auf dem Bilde des Rabulas und dem Brustkreuze der Theodolinde ohne Aermel, auf einem anderen Enkolpion zu Monza aus dieser Zeit aber mit Aermeln zu sehen ist; die Arme sind gerade ausgestreckt, nicht viel nach oben gehend; die Füfse stehen nebeneinander auf einem Fufsbrette oder hängen ohne dieses, nicht übergeschlagen, neben einander; sie sind wie die Hände zuweilen nicht genagelt; das Kreuz selber besteht aus zwei schmucklosen Hölzern; der Kopf, etwas nach rechts gewendet, hat offene Augen und ist bärtig, wenn der griechische, jugendlich ohne Bart, wenn der römisch-deutsche Einflufs überwiegt. Auf die Nebenpersonen, die oft fehlen, brauchen wir für unseren Zweck keine Rücksicht zu nehmen.

Unter Karl d. Gr. haben diese Eigenschaften noch Geltung, nur dafs, da er die Antike wieder zu beleben suchte, der idealistische Einflufs noch gewinnt. Nach seiner Zeit wird der Rock durch das Lendentuch ersetzt, zugleich aber schmückt man das Haupt Christi oft mit einer Königskrone, bildet das *suppedaneum* zu einem Unthiere aus, läfst sich zu den Füfsen des Erlösers die Schlange ringeln u. s. w. Mit dem Beginne der Gothik zu Anfang des XIII. Jahrhunderts liegt der Schwerpunkt für die Wirkung des Kruzifixus nicht mehr in jenen äufserlichen Mitteln.

Nach diesen Bemerkungen wird verständlich sein, was wir über den Kruzifixus zu Obernkirchen sagen möchten. Auf den ersten Blick ist zweifelsohne klar, dafs wir es hier zu thun haben mit einem der ältesten Stücke seines Gleichen in Deutschland. Wir erinnern uns, abgesehen von Wilgefortisbildern,[1]) nur einmal vor Jahren auf einer rheinischen oder westfälischen Austellung ein ähnliches Stück gesehen zu haben, dessen Kreuz allerdings jünger zu sein schien.[2]) Unser Kruzifixus ist mit einem langen und ziemlich eng anliegenden Aermelrocke bekleidet; die Haltung macht keinen angenehmen Eindruck, wozu die unkünstlerisch drapirte Kleidung beiträgt. Das Gesicht ist jugendlich ohne Bart. Die Haare hängen hinten lang herab. Der Kopf neigt sich gar nicht. Die Arme sind wagerecht ausgestreckt und die Hände genagelt; die Füfse, scheinbar ungenagelt, stehen neben einander auf einem Fufsbrette, welches jedoch morsch geworden und deshalb vielleicht schon beseitigt ist. Die Kreuzarme sind im Verhältnisse zum Corpus ziemlich breit; der obere von ihnen ist so kurz, dafs er noch nicht die Höhe des Hauptes Christi erreicht; über ihm mufs der titulus, der jetzt fehlt, befestigt gewesen sein. Höchst beachtenswerth dünkt uns, dafs sich unter dem dicken, vielmaligen Anstriche aus allen Zeiten ringsum an den Kanten des Kreuzes noch in gleichen Abständen die Vertiefungen erkennen lassen, in welche ehemals Edelsteine zum Schmucke eingesetzt gewesen sind.

Wenn wir diese Eigenschaften mit unseren voraufgeschickten Angaben vergleichen, so kann unser Kruzifixus nur der vorromanischen, also karolingischen Zeit angehören. Hierfür ist vor allem die völlige Bekleidung durch jenen langen Aermelrock kennzeichnend. Bekleidete Kruzifixe kommen zwar noch im XI. Jahrhundert vor, z. B. in einem Manuskripte aus dem Stifte Niedermünster zu Regensburg jetzt in der Staatsbibliothek zu München, dieselben sind aber einestheils an der besseren Faltengebung und Haltung, anderentheils auch daran kenntlich, dafs der Heiland nicht mehr bartlos ist. Denn gerade diese jugendliche Bildung ist nach allem, was wir über die Kruzifixe der karolingischen Epoche wissen, für diese charakteristisch; sie ist eines der Ueberkommnisse antik-römischer Auffassung, die in Deutschland unter dem grofsen Karl noch einmal aufleben wollte. In romanischer Zeit ist Christus, wie gesagt, stets bärtig dargestellt worden. Für die Tage Karl's d. Gr. sprechen auch die im

[1]) [Diesen dürften übrigens, insoweit sie aus romanischer Zeit stammen, ausnahmslos eigenthümlich (sehr weich und weiblich) behandelte Kruzifix-Bilder zu Grunde liegen. D. H.]

[2]) [In dem Diözesan-Museum zu Münster befinden sich drei mit dem „Herrgottsrock" bekleidete Kruzifixe von Holz. Einer derselben zeigt ganz ausgesprochene frühgothische Formen. D. H.]

Ganzen noch recht unbeholfene Haltung und Faltengebung, sowie die rohe Durchbildung der Einzelheiten an Gesicht, Händen und Füfsen. Da hier keine Spur antiker Technik mehr nachwirkt, darf man vielleicht schliefsen, dafs der Verfertiger ein biederer Deutscher war, welcher, zwar befangen in der noch der Antike angehörigen Auffassung eines Kruzifixus, die Feinheit antiker Technik aber doch nicht kannte. Was schliefslich die Ausschmückung des Kreuzes selber durch Edelsteine anbelangt, so ist diese ebenfalls ein Ueberkommnifs der Zeit, in welcher man von den *cruces dissimulatae* zu den *cruces gemmatae* übergehen konnte, also des IV. Jahrhunderts. Wohl werden die Kreuze auch noch die romanische Epoche hindurch mit Edelsteinen geschmückt, aber ein hölzernes Kreuz in der Gröfse des unserigen mit diesem Schmucke hat sich unseres Wissens nicht mehr erhalten.[1])

Könnten wir dadurch, dafs wir den archäologisch so werthvollen Kruzifixus zu Obernkirchen bekannt machen, veranlassen, dafs derselbe einem Museum einverleibt oder doch besser konservirt würde, so wäre unser Zweck erreicht.

Hannover. G. Schönermark.

[1]) [Wohl aber finden sich an Antependien, Rahmen, Figuren, Büsten etc., die aus Holz gebildet sind, solche aus Bergkrystallen oder bunten Steinen resp. Glasflüssen bestehende Verzierungen bis in das XV. Jahrhundert. D. H.]

Kleinere Beiträge.

Der alte Sarkophag des heiligen Erzbischofs Engelbert im Kölner Dom.

In der Katharinakapelle des Kölner Doms war unter den Bänken auf einem grofsen Steine eine Inschrift angebracht, laut welcher der heil. Engelbert an dieser Stelle im Jahre 1368 begraben worden war und seine Reliquien im Jahre 1633 auf den Hochaltar übertragen wurden. (Anno 1368 s. Engelbertus de Marcka Archiepiscopus Coloniensis hic sepultus et anno 1633 7. Novembris ad summum Altare translatus est.) Schon der Blick auf die über den Boden erhobenen Grabdenkmäler der Erzbischöfe Philipp von Heinsberg, Konrad von Hochstaden, Reinald von Dassel u. s. w. schlofs den Gedanken aus, die Reliquien jenes grofsen heiligen Erzbischofs seien an der Stelle jener Inschriftplatte einfach in der Erde beigesetzt gewesen. Wir haben auch den Bericht eines Zeitgenossen der Erhebung der Reliquien im Jahre 1622, welcher uns als Augenzeuge eine Beschreibung des früheren Sarkophages gibt. In den Noten zu seiner Ausgabe der von Caesarius von Heisterbach verfafsten Lebensbeschreibung unseres Heiligen (Aegidius Gelenius, Vindex libertatis ecclesiasticae et Martyr s. Engelbertus Archiepiscopus Coloniensis . . . . Col. 1633 pag. 172) berichtet Gelenius, in der Mitte der genannten Kapelle, wo das Altarbild den heil. Engelbert gezeigt und an den Wänden seine Wunder gemalt gewesen, habe sich sein Grabdenkmal gegen drei Ellen (tres cubitos) über dem Boden erhoben und sei mit eisernen Gittern umgeben gewesen. Die Deckplatte habe in Uncialbuchstaben die Inschrift: BEATVS ENGELBERTVS ARCHIEPISCOPVS COLONIENSIS enthalten. Nachdem die eingegossenen Bänder gelöst waren, fand man einen Bleisarg, welcher mit zinnerner Löthung geschlossen und mit einer doppelten seidenen Schnur, an welcher das unverletzte Siegel des Doms hing, umgeben war. In diesem Bleisarg wurden die Reliquien, wie gleichfalls Gelenius (Preciosa hierotheca duodecim unionibus Coloniensis historiae exornata, pag. 6) berichtet, in den Chor getragen und am 7. November 1633 dieselben in den kostbaren Schrein transferirt, welchen der Erzbischof Ferdinand und das Domkapitel hatten anfertigen lassen. Auf diesem Schrein findet sich in drei der Reliefs, welche die am Grabe des heil. Engelbert geschehenen Wunder darstellen, dessen Grabdenkmal abgebildet, wie es oben beschrieben, ganz ähnlich dem Denkmal des Erzbischofs Gero in der Stephanuskapelle des Doms; auf der schönen Abbildung dieses Prachtschreins, welche diese Zeitschrift im II. Hefte brachte, ist das alte Grabdenkmal in dem ersten und zweiten Relief des Deckels deutlich zu erkennen. Auf den vier Ecken stehen Leuchter mit Kerzen; auf der dritten Abbildung, welche auf der entgegengesetzten Seite des Schreins sich befindet, steht ein Leuchter mit Kerze mitten auf dem Grabdenkmal. Eine Stiftung zur Unterhaltung eines





Italienische Diptychon-Tafel von Elfenbein, Anfang XIV. Jahrhunderts.





ewigen Lichtes an diesem Grabe machte Erzbischof Heinrich bereits 1229 (Ficker „Der heil. Engelbert“, S. 358). Bei den jetzigen Beplattungsarbeiten in der Engelbertuskapelle wurde nun die oben erwähnte Inschriftplatte gehoben; bei dieser Gelegenheit zeigte sich, dafs diese Inschrift auf der Seite eines Steinsarkophages angebracht ist, dessen eine Schmalseite nicht erhalten ist. Derselbe mifst in seinem gegenwärtigen Zustande 1,22 m in der Länge, 0,47 m in der Breite und 0,57 m in der Höhe. Im Innern zeigt derselbe eine viereckige Vertiefung von 1,09 m Länge, 0,25 m Breite und 0,28 m Tiefe, also fast ganz dieselben Mafse. wie das Grabdenkmal des Erzbischofs Gero in der Stephanuskapelle des Doms. (Vgl. Köln. Volksztg. vom 22. März v. J. in dem Bericht über die Eröffnung dieses Grabdenkmals (von Schnütgen.) Die innere Vertiefung von 0,28 m Höhe und 0,25 m Breite ist zu eng, um einen ganzen Körper in sich zu bergen; aber da nach dem Berichte des Caesarius (Vita Engelberti lib. II cap. 9) vor der Beisetzung die Fleischtheile des heil. Martyrers von den Gebeinen getrennt und nur letztere im Dom beigesetzt wurden, so war der Raum in dem jetzt aufgefundenen Sarkophage grofs genug, um den Bleisarg mit den heiligen Gebeinen zu umschliefsen. Sonach scheint es nicht zweifelhaft, dafs wir in diesem neuen Funde den alten Steinsarkophag zu erkennen haben, welcher diese heiligen Ueberreste des grofsen Erzbischofs, der nach den Worten des römischen Martyrologs (zum 7. November) für die Vertheidigung der Freiheit der Kirche sein Leben dahin gab, wenigstens drei Jahrhunderte hindurch barg. Wir sagen wenigstens: denn vielleicht ist dieses ehrwürdige Denkmal und seine nahe Beziehung zu diesen Reliquien noch älter. Der heil. Engelbert hatte nämlich seine erste Ruhestätte im alten Dome, wo der päpstliche Kardinallegat Conrad von Porto ihn feierlich als Martyrer und Heiliger erklärte; am 26. Februar 1226 wurde er hier beigesetzt und zwar „in einem auf die würdigste Weise bereiteten Grabe in der Nähe des Mausoleums des edlen Erzbischofs und Herzogs Philippus, welches sich in der rechten Seite der Kirche gegenüber der östlichen Thüre befindet, in Gegenwart einer unzählbaren Menge von jedem Alter, Geschlecht und Stand“ (Caes. Heisterbac., Vita s. Engelberti lib. II cap. 16). Nach obiger Inschrift fand die Uebertragung aus dem alten Dom in die Engelbertuskapelle des neuen Doms im Jahre 1368 statt. Es liegt nahe, anzunehmen, dafs bei dieser Uebertragung auch das Denkmal mit übertragen wurde, und der steinerne Sarkophag, welcher jetzt wieder aufgefunden wurde, seit der Beisetzung des heil. Engelbert den Bleisarg mit dessen Reliquien umschlossen hat.

Köln. Dr. A. Heuser.

Italienische Diptychon-Tafel von Elfenbein, Anfang XIV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel XVI).

Dieselbe hat eine Höhe von 33 cm, eine Breite von 12,5 cm. Sie ist in vier übereinandergeordnete Zonen geschieden, welche je durch vier schlanke spitzbogige Arkadenbögen mit eingespannten Nasen überfangen sind. Die oberste Arkadenreihe ist durch vier krabbenbesetzte mit durchbrochener Rosette verzierte Giebel bekrönt. Unter diesen vier Arkadenreihen sind je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes in höchst geschickter Anordnung und Gruppirung angebracht, nämlich: Die Verhandlung mit Judas und die Gefangennehmung; die Geifselung und die Kreuztragung; die Kreuzabnahme und der Triumph der Religion; die Frauen am Grabe und ein betender Heiliger. Diese Darstellungen bieten nichts besonders Auffallendes und Aufsergewöhnliches, ausgenommen etwa den knieenden Stabbrecher und die dem Heilande zugewendete Figur der Kirche und abgewendete der Synagoge in der dritten Zone, sowie an letzter Stelle die Standfigur des mit Albe unb Röcklein bekleideten Heiligen, die vielleicht den Patron des Stifters darstellen soll.

Die Architektur ist sehr dünn und zart behandelt, mit Anklängen an die frühgothischen lombardischen Bauten. Die stark reliefirten, zum Theil vollrunden Figuren sind von schlanken Verhältnissen und im Ganzen mafsvollen und edlen Bewegungen. Einige derselben, wie die Schergen in der zweiten Zone, sind etwas übertrieben und verzerrt, einige andere etwas un-

behülflich in Haltung und Gewandung. Der Künstler ist offenbar guten Vorbildern gefolgt, aber mit grofsem Geschick und technischer Meisterschaft. — Auch die spärliche Anbringung von Farbe, auf welche die mittelalterlichen Bildschnitzer selbst bei dem edlen Material des Marmors und des Elfenbeins nicht leicht ganz verzichteten, hat der Künstler nicht unterlassen wollen. Freilich beruht, was unsere Tafel jetzt an Farbe aufweist, auf modernem viel zu starkem Auftrage. Dafs diesem aber dieselben, nur viel zarteren Töne zu Grunde liegen, beweist nicht nur an einzelnen Stellen der Augenschein, sondern auch der Umstand, dafs die Farbenvertheilung eine geregelte und systematische ist.

In der Architektur markirt Gold die Linien und die Ornamente (Kapitäle), abwechselnd Grün und Roth die Tiefen. Die Hintergründe der Figuren bleiben ungefärbt, diese selber auch in ihren Gewändern bis auf den schmalen Goldsaum und das matte Grün (in vereinzelten Fällen Roth) für das Futter. Wo die Beinkleider sichtbar sind, erscheinen sie vergoldet, geröthet oder gestreift. Augen und Mund sind schwarz resp. roth angedeutet. Haupt- und Barthaar bei allen Heiligenfiguren, einschl. des Engels, vergoldet, im Uebrigen schwarz gefärbt. Die Heiligenscheine sind beim Heilande und beim heil. Petrus roth, bei den andern Figuren grün aufgetragen, sämmtliche Attribute, Werkzeuge u. s. w. vergoldet.

In spärlicher konsequenter Verwendung und in mattem, fast durchscheinendem Auftrage ist die Polychromie sehr geeignet, selbst ganz kleines und feines Bildwerk zu heben. Soll hierbei einzelnen Gewändern noch ein besonderer Schmuck zu Theil werden, so empfiehlt sich ein zartes, sporadisch aufgetragenes Goldornament, wie es die spanischen Bildschnitzer liebten und auch die italienischen nicht ganz verschmähten. — Auf Italien als auf die Heimath, auf den Beginn des XIV. Jahrhunderts als auf die Entstehungszeit unserer Tafel weisen die Formen der Architektur, wie Ausdruck und Haltung der Figuren hin, welche, im Unterschiede von den gleichzeitigen französischen und deutschen Skulpturen, noch mancherlei Anklänge an die Antike bewahren.

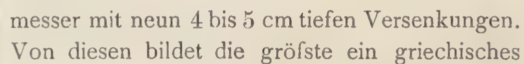
Aehnliche Elfenbeintafeln haben sich in ziemlich erheblicher Anzahl erhalten, namentlich in französischen und englischen Sammlungen (vergl. L. Labarte, Histoire des arts industriels II edit. I, 123 ff., wo Tafel XVIII ein nahe verwandtes Exemplar abgebildet ist). — Unsere Tafel ist auf der Londoner Auktion der Kunstsammlung Fountaine in die des Professors C. Hermann übergegangen und bei Gelegenheit der Versteigerung der letzteren durch die Herren H. Lempertz Söhne zu Köln im Mai dieses Jahres, photographisch aufgenommen worden, um an dieser Stelle veröffentlicht zu werden.

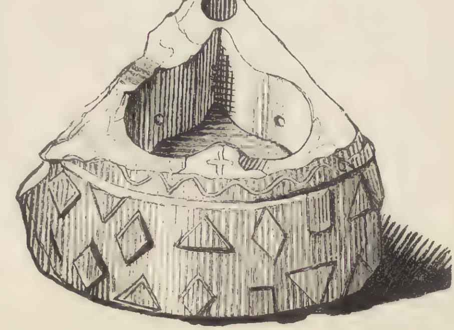
Schnütgen.

Fragment eines altchristlichen (?) Thongefäfses.

Mit Abbildungen.

Dieses sonderbare (vor Kurzem bei Ausschachtungsarbeiten unweit Kassel aufgefundene, jetzt im Privatbesitz befindliche) Gefäfs ist sowohl als Bruchstück, wie in durch Punkte ergänzter Form hier abgebildet. Als ersteres stellt es einen Kreisausschnitt dar von 6 cm Höhe und 11 cm Schenkellänge. An den Schenkeln ist die glatte Fläche 4,3 cm hoch, 7,9 cm lang, das Uebrige gewaltsam verursachte Bruchfläche. Die Wiederherstellung derselben ergibt ein kreisrundes Gefäfs von circa 26 cm Durchmesser mit neun 4 bis 5 cm tiefen Versenkungen. Von diesen bildet die gröfste ein griechisches

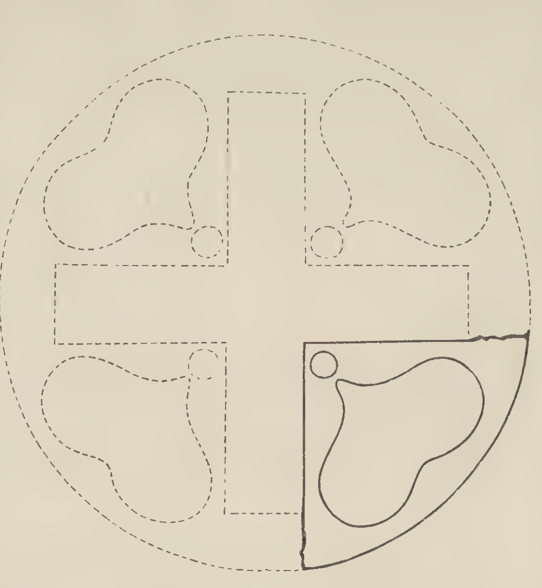




Kreuz, die kleinste das in den vier Ecken befindliche runde Loch, an welches sich je eine gröfsere herzförmige Vertiefung anschliefst.

Wird nach dem Alter dieses Behälters, zu dem mir kein Seitenstück bekannt ist, gefragt, so bietet der aufsergewöhnlich starke Grad der Abnutzung und des Verschleifses nur einen sehr entfernten, das Material und dessen Behandlung einen näheren, die Verzierungsart wohl den

nächsten Anhaltspunkt. Diese in Dreiecken, Rechtecken und Rauten bestehend, die durch rohes, sorgloses Wegschneiden des Mantelgrundes gewonnen sind, sollen offenbar Steinschmuck nachahmen und erinnern an die flachen Edelstein- resp. Glasflufs-Verzierungen an fränkischen Schmucksachen. Da das eingeschnittene Zickzack-Ornament des etwas zurücktretenden Randes in denselben Formenkreis pafst und das blafsrothe Thonmaterial als ein Nachklang der römischen terra sigillata erscheint, so liegt es am nächsten, an ein fränkisches Erzeugnifs zu denken, worauf auch die herzförmigen Versenkungen einigermafsen hinweisen dürften.



Wird die Frage nach der Gebrauchsbestimmung erhoben, so mögen drei verschiedene Beobachtungen resp. Eigenschaften zu ihrer Lösung herangezogen werden. Dafs dieser Behälter zur Aufbewahrung einer dünnen, nicht fettigen Flüssigkeit gedient und sehr lange gedient hat, zeigen die deutlichsten Spuren, dafs es nicht verschiedene Flüssigkeiten waren, welche die einzelnen Oeffnungen aufnehmen sollten, beweist der Umstand, dafs letztere durch ganz kleine Wanddurchbrechungen miteinander in Verbindung stehen resp. standen, dafs endlich der Zweck ein sakraler, läfst die Kreuzform vermuthen, welche das Ganze beherrscht sowie das in dem Herzsattel eingeritzte kleine Kreuz. Diese verschiedenen Gesichtspunkte drängen zu dem Schlusse, dafs es sich um einen in Deutschland entstandenen altchristlichen Weihwasserbehälter handelt, der auf eine Unterlage (vielleicht Säule) zu stellen war und durch einen flachen Deckel (etwa von Metall) geschlossen werden konnte.

Sollte sich aus unserm Leserkreise zu diesem eigenthümlichen Gefäfse eine Analogie ergeben, so würde der Hinweis darauf mit besonderm Danke entgegengenommen werden. Schnütgen.

Die Kirche zu Bant bei Wilhelmshaven.

Im Beginne des 16. Jahrhunderts wurde das ehemals im Westen der jetzigen Hafenanlagen von Wilhelmshaven belegene Dorf Bant von den Fluthen der Nordsee verschlungen. Noch jetzt sind die breiten Fundamente der Kirche vorhanden. Dieselben wieder offen zu legen und durch entsprechende bauliche Mafsnahmen zu ergänzen, ist das dankenswerthe Ziel, welches sich der Verschönerungsverein von Wilhelmshaven gesetzt hat. Mit den Arbeiten ist bereits begonnen und der gröfste Theil der Grundmauern schon dem Auge sichtbar. Dieselben gehören, wie der ‚W. M.' berichtet, einer rein romanischen Kirche an, welche an der Ostseite mit einer halbkreisförmigen Apsis versehen war. Das Material besteht aus Ziegelsteinen, untermischt mit Bruchstücken erratischer Blöcke. Die Ziegel sind um etwa ein Drittel höher und länger als die gegenwärtig gebräuchlichen und von grofser Festigkeit. Zur Erhaltung der Ruine sollen Ziegel des gleichen Formates zur Verwendung kommen, wie solche dort noch immer gebrannt werden. Das dem Meere zum Opfer gefallene Gotteshaus, die Mutterkirche des alten Rüstringen's, des Gebietes zwischen Ostfriesland und der Jade (caput et mater Rustringiae, heifst sie in den Urkunden), war nur von ganz bescheidenem Umfang: aus ihr soll der spätromanische Taufstein stammen, welcher sich gegenwärtig in der evangelischen Kirche des Nachbardorfes Neuende befindet; das auf einem reichgegliederten Fufse sich erhebende Becken ist in der Halbkugelform gestaltet und mit edlem Blattornament geschmückt. e.

Reinigung alter Farbenfenster.

Eine Anfrage in Nr. 23 der „Deutschen Bauzeitung" betreffend Reinigung alter, blind gewordener Glasmalereien hat in Nr. 48, 62 und 64 desselben Blattes zu Erörterungen Veranlassung gegeben, welche zwar ohne abschliefsendes Ergebnifs geblieben sind, in Anbetracht ihres praktischen Interesses aber auch in dieser Zeitschrift mitgetheilt zu werden wohl verdienen. Als es sich im Jahre 1847 bei der Restauration der Cisterzienser-Abteikirche zu Altenberg, des sogen. bergischen Domes darum handelte, die figürlichen Darstellungen der Fenster, welche aufserordentlich verstaubt und erblindet waren, zu reinigen, kam nach vergeblichen Versuchen mancher Art der bauleitende Architekt (der jetzige Geh. Oberbaurath a. D. Grund) auf folgendes Mittel: Die Fenster wurden in einzelne Theile zerlegt, sorgfältig in durchlöcherte Holzkästen derart eingespannt, dafs zwischen dem eigentlichen Glase und dem Boden bezw. dem Deckel des Kastens ein geringer Zwischenraum blieb und dann wurden die Kästen in den bei der Kirche vorbeiführenden Dhün-Flufs versenkt, ein kleines Gebirgswasser, das im Sommer aufserordentlich klar ist, dabei ein starkes Gefälle hat. Als nach einigen Wochen die Kästen aus dem Wasser genommen wurden, fanden sich die Scheiben vollkommen rein, und es wurden dann in dieser Weise sämmtliche Fenster behandelt, bei denen es nothwendig erschien.

Bei der im Jahre 1857—67 vorgenommenen Restauration des Domes von Xanten versuchte der Architekt (der jetzige Postbaurath Cuno zu Frankfurt a. M.) auf demselben Wege zum Ziele zu kommen: jedoch ohne Erfolg. Die in das stark strömende Unterwasser einer rückschlächtigen Mühle gelegten Glasscheiben waren nach einigen Wochen zwar äufserlich gesäubert, aber die Kruste welche sich im Laufe der Jahrhunderte durch Staub, wohl auch durch chemische Veränderungen gebildet hatte, war völlig unberührt geblieben.

Der Glasmaler Chr. Rings zu Köln machte darauf folgenden Versuch. Er reinigte die Scheiben zunächst mit schwarzer (grüner) Seife, holte dann die beschädigten (gemalten) Umrisse der Bilder nach und brannte die betreffenden Scheiben noch einmal, die weichliche Kruste, die sich hierbei auf der Oberfläche bildete, wurde einfach abgeschabt. Der Eindruck der so behandelten Scheiben war ein wenig befriedigender; dieselben sahen gelblich und trüb aus.

Ein günstigeres Ergebnifs lieferte das Verfahren, dessen sich der inzwischen verstorbene Glasmaler Tinnefeld in Xanten bediente. Derselbe legte die Scheiben zunächst mehrere Tage in eine Lösung von chlorsaurer Soda, dann in stark verdünnte Salzsäure ein; war hiermit noch keine genügende Reinigung erzielt, so wurde das Glas noch einer Behandlung mit einer Mischung von ungelöschtem Kalk und schwarzer Seife unterworfen und sodann in kaltem Wasser nachgespült. Soweit das gegenwärtige Aussehen der so gereinigten Scheiben einen Schlufs zuläfst, scheint sich das Verfahren bewährt zu haben.

In allen Fällen, so lautet endlich ein ferneres ebenfalls auf praktische Erfahrungen sich stützendes Urtheil, ist der erste Versuch der Reinigung mit schwarzer Seife und Aetzkalk das sicherste und beste Verfahren. Dann kann man mit Hülfe einer Lupe sehr leicht erkennen, ob die zurückgebliebenen Trübungen in der Masse des Glases selbst und der Schmelzfarben liegen, oder in mineralischen Staubanflügen. Letztere sind — unter Umständen — durch sachverständige Behandlung mit verdünnten Säuren zu entfernen. Damit mufs man jedoch sehr vorsichtig sein; denn der Schmelz fast aller alten Glasgemälde ist von feinen Haarrissen durchzogen, in welche die Säuren eindringen und die färbende Metallbasis angreifen. Der Behandlung mit Säuren mufs alsdann ein sorgfältiges Auswaschen mit Ammoniakwasser nachfolgen. Wenn die Untersuchung mit einer starken Lupe ergibt, dafs eine wirkliche Verwitterung des Glases Ursache der Trübung ist, so möge man alle Versuche, diese Trübung zu beseitigen, aufgeben. Eine klare Platte wird man dann auch durch Aufbrennen in der Muffel nicht erreichen.

Bei der Verschiedenartigkeit in der chemischen Zusammensetzung der Glastafeln wie der Schmelzfarben wird es wohl kein allgemeines Rezept für die Reinigung alter Glasmalereien geben. Die „Deutsche Bauzeitung" warnt unter diesen Umständen mit Recht davor, den kostbaren Schatz alter Glasgemälde ohne Weiteres den Händen eines sogen. „Praktikers" zur Reinigung zu übergeben: auch darin darf man ihr beistimmen, wenn sie die Angelegenheit für bedeutsam genug hält, um Seitens der Staatsbehörden bezw. gewerblich-wissenschaftlicher Vereine zum Gegenstand eines Preis-Ausschreibens gemacht zu werden.

E.

Künstler aus der Klosterzelle im Mainzer Karmeliterkloster.

Der Karmelitermönch Frater Johannes Fabri, gen. Carnificis, fertigt Psalterien, wahre Prachtwerke der Kalligraphie, mit Scenen aus der Thierfabel geschmückt, für seinen Konvent 1420. Die Pergamentcodices befinden sich nun im Dome zu Mainz. Vgl. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Jahrg. 2, S. 59; F. Schneider, in Laib und Schwarz, Kirchenschmuck, 1866, Heft 5, S. 49.

Der Bruder Nikolaus Sublin, vollendet auf Mariä Verkündigung 1436, ein jetzt verschwundenes Gemälde für den Hochaltar der dreischiffigen Pfarrkirche zu Gabsheim (Dalbergisch) in Rheinhessen. Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bisthümer, S. 75.

In einer südlichen Seitenkapelle des Mainzer Doms hängt ein 2,83 m langer, 1,57 m hoher Klappschrank, dessen Mittelstück die hh. Dreifaltigkeit in Verbindung mit Mariä Krönung in Flachrelief darstellt, während auf die Flügel die Apostelschaar vertheilt ist; die Aufsenseiten der Flügel zeigen sieben Passionsscenen nebst der Auferstehung. Wir lesen daselbst: Orate pro fratre Diethero moguntino sacre pagine professore priore et fratre huius conventus anno 1517. Nur vermuthungsweise darf man die Anfertigung des Schreines dem Konvente zuschreiben, doch die Veranlassung rührt von dem Karmeliterprior Diether her, welcher gewöhnlich Dietherus de Moguntia genannt, zu den Leuchten seines Ordens gehörte. Ein Kölner Ordenskapitel bestimmte ihn auf Ansuchen der Mainzer Hochschule und des Konvents daselbst, auf gedachter Schule die Bibel zu lesen. Schunck, Beytr. II, 503. Das Refektor zu Mainz liefs er zu einer Art Aula umgestalten und so sinnig mit Gemälden verzieren, dafs die Professoren der Hochschule diesen Festsaal für den geeignetsten zur Ertheilung der akademischen Grade hielten. Joannis, rer. mog. II, 841 § 7 und 9. Diether, von dem man einen Kommentar zu den Sentenzen und Reden an die akademische Jugend zu Köln kennt, starb 1519 und liegt in der Karmeliterkirche zu Mainz vor dem Hochaltar begraben. Schneider, Ordensbauten in Mainz, S. 21.

Falk.

Ilbenstadt in Oberhessen. Prämonstratenser.

Im Jahre 1374 hatten die Burgmannen der kaiserlichen Burg im nahen Friedberg eine Fehde glücklich bestanden; zum Danke dafür schenkten sie der Burgkirche drei beste Pferde, ebenso die Burgfrauen eines; zu dem Erlöse daraus legten sie sechs Gulden und kauften 1375 das grofse Gemälde zu Ehren des Allmächtigen, das war gemalt von Johann, genannt Wölflin dem Maler, Prämonstratenserordens zu Ilbenstadt. Das Gemälde kostete 70 Gulden. Dieffenbach, Gesch. von Friedberg, S. 64.

1414 liefs man in der kaiserlichen Burg zu Friedberg die Uhrglocke von 4 Ctr. 18 Pfd. zu 10 Gulden giefsen, nachdem eine frühere zu grofs ausgefallen war. Das Werk zu den Uhren kostete 31 Gulden und wurde verfertigt von Bruder Wernher zu Ilbenstadt. Vergl. Dieffenbach, S. 64.

1384 läfst Lucia von Erbstade für sich und ihren verstorbenen Mann zum Seelgeräth ein Missale schreiben für das Kloster Naumburg in der Wetterau durch Peter Schenkinberger von Frankfurt, damals Geistlichen in Ilbenstadt. Vgl. Bernhard, Antiqq. Naumb., p. 76.

Falk.

Bücherschau.

Die Bibel, das ist die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach Dr. Martin Luthers Uebersetzung. Mit Bildern der Meister christlicher Kunst. Herausgegeben von Rudolf Pfleiderer, Diaconus am Münster zu Ulm. Mit Text und Vollbildern in Holzschnitt und Autotypie. Süddeutsches Verlags-Institut in Stuttgart, 1888. In Lieferungen à 50 Pfg.

Das Versprechen „eine Bilderbibel zu schaffen, in welcher das Beste aller Zeiten zur möglichst vollständigen Darstellung aller wesentlichen biblischen Vorgänge und Persönlichkeiten vereint erscheine, zugleich aber die Einheit des Geistes gewahrt bleibe", ist vortrefflich, ebenso dankenswerth die Zusage, „ganz weltlich gedachte, effekthaschende, oder beliebig zusammengewürfelte Bilder zum heiligen Text" fernzuhalten. Druck und Illustrationen der vorliegenden ersten Lieferung sind sehr gut, doch verdient die bei Darstellung der Geschichte der Stammeltern viel zu wenig verhüllte Nacktheit ernsten Tadel, weil es sich ja um Illustrationen handelt, die auch der Jugend in die Hand gegeben werden sollen. Das Begleitwort sagt,

dafs diese Bilderbibel „dem deutschen Hause und Volke" dargeboten werde. Da aber der „Luthertext" und die „Fufsnoten der Halle'schen Probebibel, welche ja den künftigen deutschen revidierten Luthertext markirt", beigegeben werden, ist das Werk für den katholischen Theil des deutschen Volkes natürlich unbrauchbar.

Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg in Sachsen, erläutert von Richard Freiherr von Mansberg mit sieben Lichtdrucktafeln nach Original-Aufnahmen. IX und 80 Seiten. gr. 4°. Dresden, W. Hoffmann. 1888. Preis 15 Mark.

Zum Lobe des schönen Buches kann man nichts Besseres sagen, als dafs es in Ausstattung und Inhalt seines Gegenstandes würdig erscheint, und das ist viel, weil ja die goldene Pforte als eines der schönsten Kunstwerke des deutschen Vaterlandes gilt. Der Verfasser sucht die Erklärung der schon oft, leider nicht glücklich erläuterten Bildwerke der Pforte vorzüglich durch Zurückgehen auf drei deutsche Dichtungen zu ermitteln, die ungefähr zur Zeit ihrer Entstehung verbreitet waren, Werner's Marienleben, Walther's von der Vogelweide Lieder und Conrad's von Würzburg goldene Schmiede. An der Hand dieser Meisterwerke gelangt er nicht nur zu einer überraschend klaren Lösung vieler Räthsel, deren sich so manche beim Studium der Bildwerke jenes Kirchenportals darbieten, sondern auch zu einer so warmen und ansprechenden Vortragsweise, dafs seine Arbeit zu einem Buche wird, das Herz und Gemüth ebenso anregt, als es den Verstand befriedigt. Die acht grofsen, in den Pfeilernischen der Portalwange stehenden Statuen, von denen je zwei gegenüberstehende sich entsprechen, deutet er als Daniel und Aaron, als Königin von Saba und Davids königliche Gemahlin Bethsabe, David und Salomon, Johannes den Täufer und Nahum. Vielleicht wird man in der zweiten Königin eher Abigail zu erkennen haben, einmal weil auch diese als Vorbild Maria's genannt wird, dann weil die unter ihren Füfsen ausgemeifselten Trauben an die Geschenke erinnern, welche sie nach 1. Könige 25, 18 dem David anbot.

Versinnbilden diese acht Statuen die Verheifsung des durch Maria erschienenen Heiles, dann bietet das Tympanon die Erscheinung des Heiles in der Darstellung der Epiphanie. Die letzte Frucht des Heiles findet der Verfasser in den vier Archivolten, worin nach seiner Erklärung Engel, Apostel, Propheten und Martyrer die von ihrem Sohne gekrönte Gottesmutter loben. Wir möchten lieber die Gesammtheit der in diesen vier Reihen ausgemeifselten Figuren als eine Darstellung des Gerichts auslegen, also in den vierzehn in der zweiten und dritten Archivolte auf Thronen sitzenden mit Nimbus versehenen Gestalten nach Lukas 22, 30 Apostel und Evangelisten erblicken. Propheten werden in der mittelalterlichen Kunst ohne Nimbus gebildet und fanden bei diesem Portal, wie erwähnt, an den Portalwangen Platz. Die in der äufsersten Archivolte aus ihren Gräbern erstehenden, nackten Gestalten, ohne Nimbus wären dann nicht Martyrer, sondern Auserwählte, und würden den beiden Personen zugesellt werden müssen, welche der im Scheitel schwebende Engel mit seinen Händen ergreift, um sie vor den Heiland zu bringen, der, weil ihm der Vater alles Gericht übertrug, sie zugleich mit seiner Mutter nach Ausweis des Buches des Lebens krönen will. Die kleine Figur, die ein Engel Gott dem Vater bringt, dürfte an Weisheit 3. 1 erinnern: „Der Gerechten Seelen sind in der Hand Gottes und nicht wird sie berühren die Qual des Todes." Man sieht, dafs eine endgültige Entscheidung über den Sinn dieser inhaltreichen Portalskulpturen schwer zu erreichen ist. Freiherr von Mansberg hat aber ihr Verständnifs wesentlich gefördert und, was wir noch höher anschlagen, durch seine kräftigen, begeisterten Worte weitern Kreisen den Weg gezeigt, der aus der „beklagenswerthen Einseitigkeit" herausführt, welche die edle Kunst verurtheilt, „nichts Anderes mehr (zu zeigen), als den ganzen Jammer theoretischer und praktischer Verthierung des Menschen, die trivialste Mühsal des Daseins oder die Langweiligkeit des stets materieller sich zuspitzenden täglichen Lebens". Neue Lebenskraft erwartet er für die deutsche Kunst mit Recht nur vom Eingehen in die Vorbilder ihrer christlich-germanischen Vergangenheit. Wer seine Arbeit liest, wird an sich selbst erfahren, wie wahr die goldenen Worte des Verfassers sind: „Die kulturhistorische Vertiefung in die poetische Heroenzeit unseres Volkes zahlt gern und mit wucherischen Zinsen die auf sie verwendete Mühe zurück."

Steph. Beissel, S. J.

Von dem Sp. 117 besprochenen Thurmbuch sind jetzt die 3. und 4. Lieferung erschienen. Auffassung und Ausführung der dargestellten Bauten verdienen gleiches Lob wie die der vorhergehenden Lieferungen. Es wäre indessen wünschenwerth, dafs die Renaissance- und Barokformen nicht mit denen des Mittelalters auf gleiche Stufe gestellt würden, zumal es sich dabei doch sehr häufig nur um die den gothischen Bauten aufgezwungenen Helme handelt, und diese haben für unsere Zeit ein nur untergeordnetes Interesse. Auch möchten wir wünschen, dafs nicht so viele, schon in anderen Werken publizirte Zeichnungen reproduzirt würden (in den beiden vorliegenden Lieferungen ist annähernd die Hälfte der Zeichnungen anderen Werken entnommen). Es fehlt uns wahrlich nicht an Bauwerken, die durch Konstruktion und Formenreichthum sich auszeichnen, ohne bisher in weiteren Kreisen bekannt zu sein. Vor allen möchten wir den Backsteinbauten eine Stelle im Thurmbuche angewiesen sehen. L. von Fisenne.

Die Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke (vergl. Sp. 86)

ist bereits bis zur 7. Lieferung gediehen, in der die romanische Kunst ihren Abschlufs findet und „die frühgothische Baukunst" (VII. Kapitel) behandelt zu werden beginnt. Die Klarheit und Anschaulichkeit, mit welcher der Verfasser die Entwickelung der Baukunst wie der Bildnerei und Malerei in der früh- und spätromanischen Epoche darlegt, in knappem Ueberblicke, aber doch verhältnifsmäfsig vollständig und gründlich, ist sehr geeignet, über diese so bedeutungsvolle Kunst-Periode ohne allzu grofse Anstrengungen, solide Kenntnisse zu verschaffen, und die zahlreichen meistens guten Illustrationen erleichtern das Studium sehr wesentlich.

G.

Abhandlungen.

Romanische Pfarrkirche zu Brenken.

Mit Abbildungen.



ie Pfarrkirche ad St. Kilianum zu Brenken, Diöcese Paderborn, gehört zu der Art der romanischen Pfeilerbasiliken mit einfachem Kreuzgewölbe und ist nach Lübke („Die mittelalterliche Kunst in Westfalen“ S. 90) „wegen ihrer ursprünglichen Reinheit als Muster dieser Art zu betrachten“.

Auf die Darlegung der Geschichte der Kirche müssen wir des Raumes wegen verzichten und können es auch, da das Material doch ziemlich dünn gesäet ist. Die Kirche spricht in ihrer Struktur selbst für ihr Alter.

Bei der Beschreibung des Baues müssen wir Thurm und Kirchenbau trennen. Ersterer ist älter und stammt aus der Zeit, wo die Säulenbasen noch kein Eckblatt aufzuweisen hatten. Er dürfte aus derselben Zeit mit dem in Heft 7 dies. Zeitschr. beschriebenen Taufstein stammen, welch' letzterer auch sein Bild aufzuweisen hat.

In gradlinigem äufseren Mauerwerk erhebt sich der Thurmunterbau bis zu einer Höhe von 27,40 *m*. Der Thurmhelm, eine niedrige Pyramide, hat als Mafs 12,50 *m*. Letztere ist merkwürdig, weil ihre Form als Wahrzeichen der Dorfkirchen im Paderborner Lande gelten kann.

Das Mauerwerk des Thurmes ist ohne Gliederung, nur belebt durch vier Reihen zierlicher Doppelfenster mit einer altromanischen Mittelsäule mit primitivem Würfelkapitäl.

Merkwürdig ist, dafs diese Säulen in der Glockenstube, dem obersten Geschofs, bis auf eine, im Jahre 1873 haben erneuert werden müssen, weil sie durch Abschleifen zu schwach geworden waren. Die noch übrig gebliebene ist auch bedeutend abgeschliffen, was wohl nur durch den Umstand erklärt werden kann, dafs die obersten Etagen der alten Thürme zu Wachtstuben benutzt wurden, und die Sandsteinsäulen als Schleifsteine für die Waffen dienten.

Die Mauerstärke des Thurmes verjüngt sich im Innern von 1,90 *m* auf 1,00 *m* in fünf Absätzen. Die untere Etage ist kreuzweise eingewölbt in einer Stichhöhe von 6 *m*. Die Grathlinien treten unmerklich aus dem Kreuzgewölbe hervor, verlängern sich aber merkwürdigerweise in einem 10 *cm* starken Eckvorsprung bis zum Fufsboden.

Das Eingangsportal, ohne Gliederung im Gewände, hat einen einfachen Rundbogen mit glattem Tympanon.

Diesem gegenüber öffnet sich die Thurmhalle nach der Kirche in einem Gurtbogen, welcher aber, später vermauert, jetzt nur eine kleine Thür zur Kirche hat, die nicht einmal in der Längenachse liegt. Das Kämpfergesims dieses Gurtbogens ist theilweise noch sichtbar und hat dieselbe Abmessung und Form, wie das in Heft 6 dieser Zeitschrift vorgeführte aus der Kapelle zu Gielsdorf. (Fig. 13.)

Mit letzterer dürfte der Thurm nach dem Urtheil der Archäologen auch gleiches Alter haben.

Die Seiten des Thurm-Erdgeschosses sind im Innern durch Blendarkaden belebt, deren Säule [Fig 8^a und 8^b (Profil)] den primitiven romanischen Charakter mit attischer Basis und einfachem Würfelkapitäl zeigt. Der Schaft hat eine Verjüngung von 30 zu 26 *cm* aufzuweisen, auch ein Zeichen hohen Alters.

Dafs der Thurm älter ist wie die Kirche, ist oben gesagt, und finden sich am Thurme selbst hierfür auch noch Beweise.

An der Nordseite desselben stehen an dem Kirchenwinkel noch Reste eines alten Treppenthurmes, welcher in das jetzige Kirchenmauerwerk eingezogen resp. zum gröfsten Theil abgebrochen ist.

Ueber dem Thurmgewölbe findet sich in der Mauerstärke noch der Austritt dieses Anbaues mit den obersten sechs Stufen, welche aber vor der jetzigen Kirchenmauer auslaufen.

An der südlichen Aufsenwand des Thurmes findet sich noch ein Rest alten Mauerwerkes, welches in den Thurm eingebunden ist, mit der Kirche aber keine Verbindung hat, jedenfalls der Maueransatz der alten Kirche.

Von letzterer findet sich unter der jetzigen Chorabsis auch noch ein Fundament mit weiterem Rhadius, an welches sich unter rechtem Winkel altes Fundamentmauerwerk direkt nach Art der alten Basiliken anschliefst.

Die jetzt dem Thurme angefügte Kirche ist glücklicherweise auch noch aus gut romanischer Zeit. Lübke versetzt ihren Bau (l. c. S. 92) ins XII. Jahrhundert und nach meiner Ansicht mit vollem Rechte. Prof. Dr. Nordhoff-Münster nennt sie eine „Frühprobe der Soester Bauschule".

Der Grundrifs der Kirche ist der eines lateinischen Kreuzes. Der Langbalken desselben wird aus zwei Gewölbequadraten im Langschiff, Vierungsquadrat und Chorgewölbe gebildet; an die Vierung schliefsen sich die Kreuzarme. Die beiden Gewölbequadrate des Langschiffes werden flankirt von je vier Quadraten der Seitenschiffe; welch' letztere merkwürdigerweise sich zum Mittelraume verhalten wie 1:3, während sonst das Verhältnifs 1:2 doch vorherrschend ist.

Der Grundrifs zeichnet sich aus durch die bei alten Bauten ungewohnte Genauigkeit. Die einzelnen Gewölbequadrate differiren ja wohl etwas unter sich; nimmt man aber die Mittelaxen der trennenden Glieder hinzu, dann ergeben sich kaum merkliche Differenzen. Die Arkadenbogen unterscheiden sich in ihren Abständen nur um einige Centimeter — und auch das nur in einigen Abständen — die Grundrisse der beiden Kreuzschiffe aber stimmen auffallend bis auf den Centimeter.

Die beiden Kreuzschiffe und das Chorquadrat haben Absiden und gleicht hierin die hiesige Kirche den übrigen noch erhaltenen Kilianskirchen der Diöcese, nämlich der zu Lügde (Fig. 7) und der jetzt allerdings verbauten zu Höxter, deren Grundrifs aber noch gut zu erkennen ist.

Der Grundrifs der Brenker Kirche ist deshalb bemerkenswerth, weil die übrigen alten Bauten des Paderborner Landes ohne Kreuzschiffe graden Abschlufs haben z. B. Hörste, Boke, Verne und Delbrück.

Ebenso regelmäfsig, wie der Grundrifs, ist auch der Aufbau unserer Kirche. Getragen von kräftigen Gurtbogen aus Sandstein mit ganz gleichmäfsigem Steinschnitt, erheben sich sämmtliche Hochgewölbe der Kirche zu einer Stichhöhe von 9,75 *m* vom Boden aus, so dafs dieses Mafs mit den Axenlinien der Pfeiler nahezu ein Quadrat bildet, nämlich 9,54:9,75 *m*. Die 21 *cm* Differenz sind jedenfalls der nicht mafsgebenden jetzigen Bodenlage zuzuschreiben.

Von den Seitenschiffen ist der Mittelbau durch Arkadenbogen, welche auf Pfeilern ruhen, getrennt.

Die Gewölbe des Mittelbaues sind Kreuzgewölbe von 40 *cm* Stichhöhe gegen den Schildbogen und sind dieselben durch kräftige Gurten von einander getrennt. Nur im Mittelschiff haben wir Quergurten, während die Kreuzarme auch Längsgurten aufzuweisen haben. Im Chorgewölbe sind die Längsgurten durch Verminderung der Schildwände über dem Arkadengesims hergestellt.

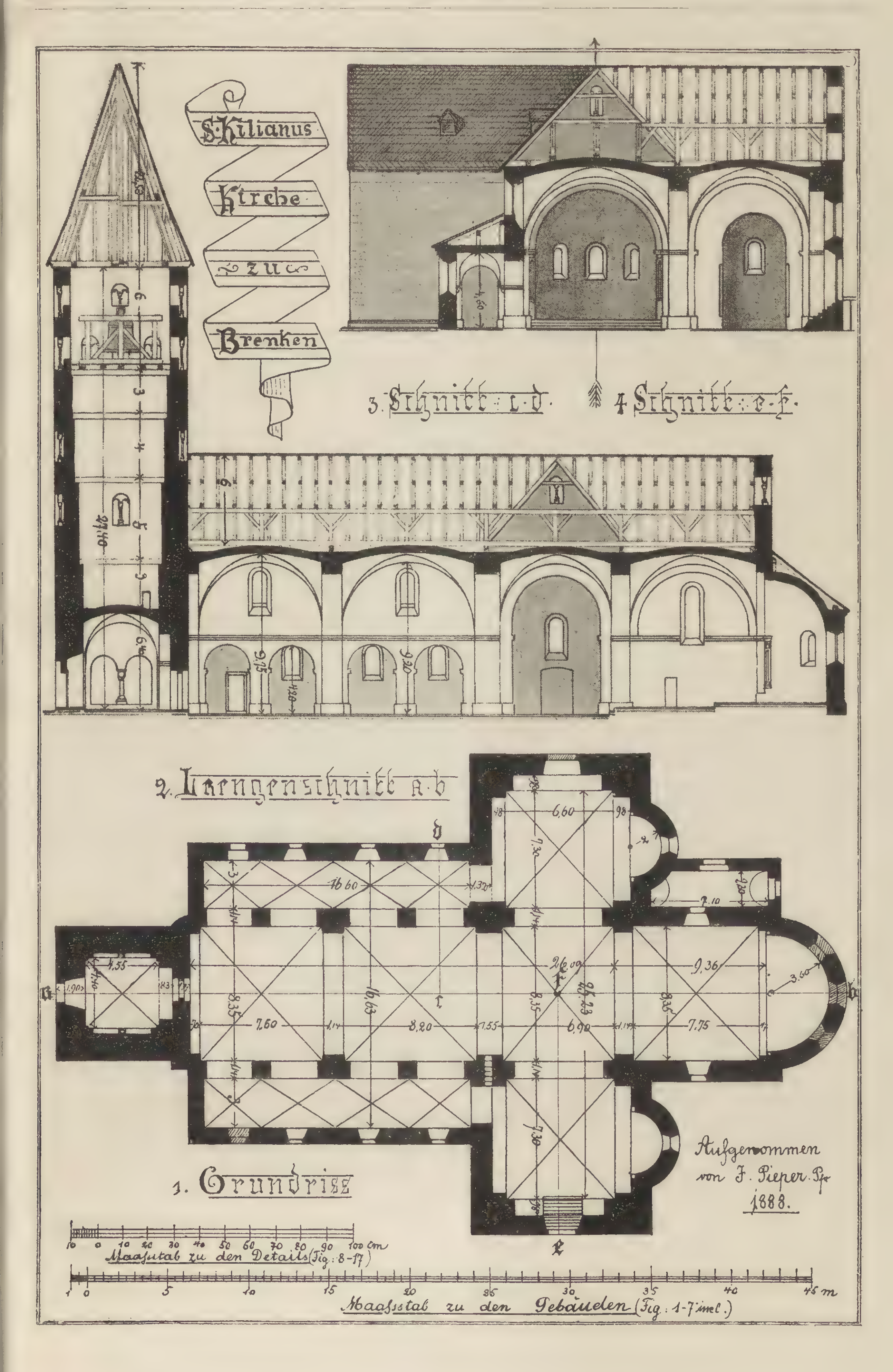
Die Gewölbe der Seitenschiffe haben keine Gurten und auch keine Stichhöhe, so dafs sie, wie in der 1017 erbauten Bartholomäuskapelle zu Paderborn, durch Einschiebung von Stichkappen in ein regelrechtes Tonnengewölbe gebildet sind. Die Seitengewölbe ruhen auf Konsolen, deren Form in Fig. 16[a] und [b] gegeben ist. Die Gewölbeanfänge sind nahe 60 *cm* gestelzt.

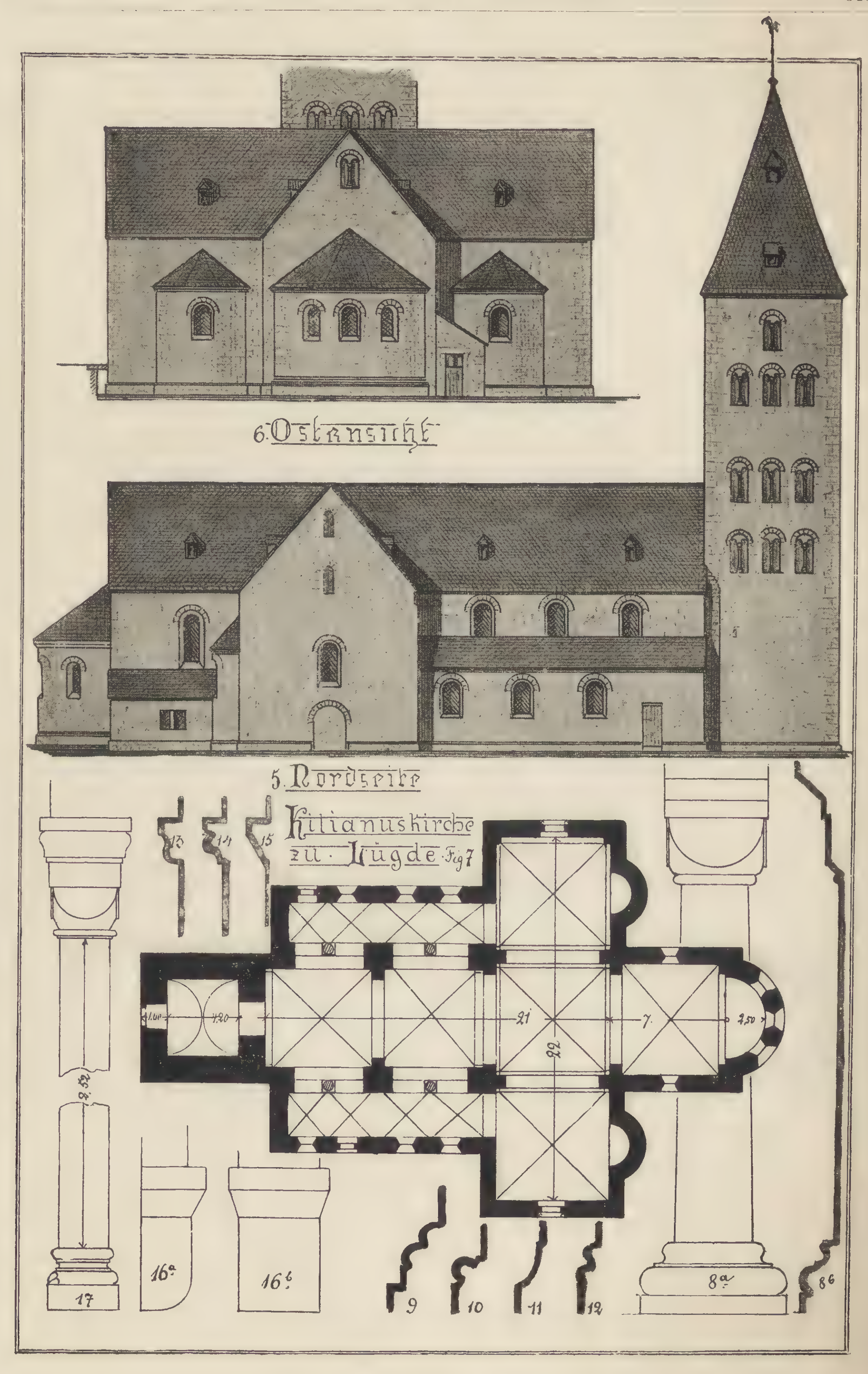
Jedem Gewölbequadrat entspricht im Hochbau wie im Seitenschiff ein Fenster von 0,85 : 1,80 *m* Dimension. Merkwürdig ist, dafs im Aeufsern hinter dem Gurtbogen des Kirchenschiffes auch ein Fensterbogen angeordnet ist, natürlich als Blende.

Die Chorabsis hat drei jetzt vermauerte Fenster, die Absiden der Kreuzarme je eins. Die Fenster des Chores sind aber so niedrig vom Chorboden (2,30 *m*) angebracht, dafs nur ein ganz niedriger romanischer Altar sie zur Geltung kommen lassen kann.

An Details hat die Kirche wenig Merkwürdiges. Das über den Arkaden durch die ganze Kirche sich hinziehende Gesims hat das Profil Fig. 14 und 15. Im Chor einfache Platte mit Schräge, in der Kirche Platte, Wulst und Unterschneidung. Auffallend ist, dafs die vorspringenden Pfeiler im Mittelschiff von den Gesimsen nicht umkröpft sind; letzere laufen an den Pfeilervorsprüngen todt, um in den Gurtbögen wieder als Kämpfergesimse zu erscheinen. Auch in den Arkadenbogen finden wir dasselbe Profil als Kämpfergesims verwendet. Sockelgesimse hat die Kirche nur im Aeufsern der Chorabsis (Fig. 9), dann am nördlichen Seitenschiff (Fig. 10) und am Thurm (Fig. 11). Im Innern des nördlichen Seitenschiffes finden wir an den tragenden Gliedern auch noch ein Sockelprofil (Fig. 12).

An der Chorabsis finden sich auch Säulen (Fig. 17), deren nördliche an ihrem Sockel das


S. Kilianus Kirche zu Brenken
3. Schnitt c.d.
4 Schnitt e.f.
2. Laengenschnitt a.b
1. Grundriss
Aufgenommen von F. Pieper. Pfr 1888.
Maasstab zu den Details (Fig. 8-17)
Maasstab zu den Gebäuden (Fig. 1-7 incl.)


6. Ostansicht
5. Nordseite
Kilianuskirche zu Lügde Fig 7
13
14
15
16a
16b
17
9
10
11
12
8a
8b

einzige primitive Eckblatt in der ganzen Kirche aufzuweisen hat. An den Kreuzarmabsiden sind auch Ecken zur Aufnahme von Säulen ausgespaart; letzere fehlen aber.

Die für 1100 Besucher Raum gewährende Kirche hat fünf Ausgänge, zwei in den Kreuzarmen, zwei in den westlichen Gewölbejochen der Seitenschiffe und einen durch den Thurm.

Die Seitenschiffe, Kreuzarme und Chor sind nachweislich bis 1720 zu Begräbnifsstätten benutzt. Im nördlichen Kreuzarme ruhen die Vorfahren der Freiherrlich v. Brenken'schen Familie. Ich erwähne dieses, weil in dem Kreuzarm ein sehr hübsches Epitaphium aus Sandstein in edlen Renaissance-Formen allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Das Chor war früher auch bemalt, und zwar in doppelter Malerei übereinander, in romanischer und gothischer. Die letztere ist in neuerer Zeit leider „renoviert". Die Restauration ist total verunglückt und, was das Schlimmste ist, der „Meister" hat die alte Malerei erst gründlich beseitigt, so dafs auch die tiefer liegende romanische Malerei zu Schanden gemacht ist.

An alten Inventarstücken hat die Kirche aufser dem in Heft 7 beschriebenen Taufstein nur noch ein schmuckloses Sakramentshäuschen aus der gothischen Periode. Der Thurm hat allerdings auch noch einen alten Glockengufs von 1455, sonst ist aber Alles im Anfange des Jahrhunderts sorgfältigst beseitigt. Leider ist das alte schöne Bauwerk im Aeufsern vernachläfsigt, nicht minder im Innern — so Gott will, soll diesem Uebelstand aber abgeholfen werden!

Brenken. J. Pieper, Pfarrer.

Kaselkreuz nebst Stolen resp. Stäben in Applikationsstickerei.

Mit Abbildung.



Die Liebe zur Verzierung des Gotteshauses ist allerorts in erfreulicher Zunahme begriffen, bei Geistlichen und Laien, bei Künstlern und Dilettanten. Unter den letzteren stellt besonders das fromme Frauengeschlecht seine Mittel und seine Kräfte in den Dienst des Heiligthums. Dieses zu schmücken mit Decken, Behängen, Teppichen, Fahnen, für die heiligen Funktionen die Gewänder zu bereiten, betrachtet es als ein Ehrenrecht, als eine erhabene Pflicht. Ueberall bilden sich Paramentenvereine, die von der ersten und dringlichsten Aufgabe, das Vorhandene herzustellen und zu erhalten, in der Regel sehr bald den Uebergang finden zu dem Bestreben, Neues anzufertigen. Hierbei liegt ihnen häufig genug die Sorge ob nicht nur für die Handthätigkeit, sondern auch für die Beschaffung der Materialien, der Seide, des Leinens, des Futters, der Börtchen, Schnürchen, Fransen u. s. w. Die Beschränktheit der Mittel läfst nicht selten die Auswahl ohne Ueberlegung treffen, zumal wenn der Thatendrang zügellos waltet, wenn dem Bestreben, zu Vieles auf einmal zu unternehmen, kein Hemmschuh sich anlegt.

Zunächst handelt es sich um den alten Bestand an Paramenten, von dem nichts irgendwie noch Verwendbares geopfert werden darf, der vielmehr nach Möglichkeit erhalten, restaurirt, umgearbeitet werden mufs. Hierbei verdienen auch die den letzten Jahrhunderten, also der Barok- und Rokokozeit angehörigen Stoffe, die sich vor den neuen Geweben fast immer durch Solidität, häufig auch durch bessere Wirkung in Dessin und Farbe auszeichnen, sorgsame Beachtung und geschickte Behandlung. Ungeschickt aber ist es, solche Stoffe mit modernen Einsätzen oder Borten, die fast immer gothisirende Motive zeigen, zu versehen. Sind solche Erneuerungen (z. B. Einsätze von Kreuzen) angezeigt, die einem Paramente oft auf Jahrzehnte seine Gebrauchsfähigkeit wieder verleihen, dann wird das dazu erforderliche Material nicht aus den Paramentengeschäften zu beziehen, sondern unbrauchbar gewordenen Paramenten und den sonstigen Ueberresten und Abfällen, aus denen der Flickkasten sich zusammensetzt, zu entnehmen, oder beim Antiquar zu suchen sein. — Ist so der alte Bestand besorgt und gesichert, dann mag an neue Anschaffungen gedacht werden, für die aber Solidität des Materials erster und höchster Grundsatz sein mufs. Wenn es sich um dessinirte Stoffe handelt, so können diese in der Regel nur von den Paramentenhändlern bezogen werden, weil gewöhnlich nur bei ihnen die kirchlichen Muster (und Farben)

sich finden. Für ungemusterte Sammet- und Seidenstoffe mögen in manchen Fällen andere Geschäfte resp. Fabriken vortheilhaftere Bezugsquellen sein.

Handelt es sich nur um die Ausstattung dieser Stoffe bezw. der aus ihnen zusammengesetzten Paramente, dann frage man nach ihrer Bestimmung, ob sie an Wochen-, Sonn- oder Festtagen gebraucht werden sollen, sofort aber auch nach der Leistungsfähigkeit derjenigen, denen die Ausführung obliegt. Für figurale Plattsticharbeiten reicht jene nur selten über den Bereich der berufsmäfsigen Stickerinnen in Welt und Kloster hinaus, und selbst figurale Applikationsstickereien setzen, wenn sie befriedigen sollen, eine aufsergewöhnliche Fertigkeit voraus. Für die rein ornamentalen Aufnäharbeiten aber reichen die gewöhnlichen Kräfte im Allgemeinen aus und es kommt nur noch darauf an, dafs ihnen für diesen Zweck im Rahmen dieser Technik gelegene einfache und reichere Muster, je nach Bedürfnifs und Fähigkeit, unterbreitet werden.

Da nun das Mittelalter die Aufnäharbeit fast ganz vernachlässigt und erst die Renaissance sie in gröfserem Umfange eingeführt hat, so ist man, wenn die Ornamentation im mittelalterlichen Formenkreise gehalten, zugleich mafsvoll und den kirchlichen Anschauungen entsprechend sein soll, auf die Erfindung neuer Muster angewiesen. Diese unterliegt aber gerade wegen der zahlreichen Beschränkungen durch Form und Technik ganz besonderen Schwierigkeiten, so dafs nur die allergeübteste Hand hier etwas Genügendes zu schaffen vermag.

Ich habe mich defswegen, um dem Bedürfnisse auf diesem Gebiete nach besten Kräften entgegenzukommen, an Herrn Maler Kleinertz gewandt, mit dem ich eine ganze Anzahl von Vorlagen für Kaselkreuze, Dalmatiken- u. Chormantel-Stäbe u. s. w. vereinbart habe. Ich glaube mir von ihnen einen wesentlichen und heilsamen Einflufs auf die religiöse Stickerei unserer Tage versprechen zu dürfen, zugleich einen Vortheil für die Handarbeit im Dienste des Hauses, die ja auch des Oefteren auf religiöse Motive nicht ganz verzichten mag, und hier naturgemäfs auch manches Motiv finden wird, welches keinen so ausschliefslich kirchlichen Charakter trägt. Dieser vermag und braucht ja nicht in jeder Verzierung seinen Ausdruck zu finden, zumal keiner der Vorlagen das eine oder andere kirchliche Sinnbild als Zeichen und Siegel seiner höheren Bestimmung fehlt.

Bei dem vorliegenden Kaselkreuze besteht dieses Symbol in dem Christuskopfe, dessen Ausführung (braune Linien auf hellem fleischfarbenem Seidengrund) schon eine etwas geübtere Hand erfordert, aber wohl nicht über den Rahmen der meisten Paramentenvereine hinaus. An seine Stelle können, als noch einfachere Kreuzmittelverzierungen, auch die beiden darüberstehenden Monogramme genommen werden. Den beiden neben dem Längsbalken herlaufenden breiten Borten, die hier als Stolen behandelt und verziert sind, viel besser noch als Dalmatikenstäbe oder Antependienstreifen verwendet werden mögen, drückt das Kreuz den Stempel ihrer speziellen Bestimmung auf.

Als Material für diese Stickereien wird nur Seide resp. Goldstoff und Sammet nebst farbigen bezw. goldenen Schnürchen vorausgesetzt, und zwar der Grundstoff immer dem Bereiche der fünf liturgischen Farben (Weifs resp. Gold, Roth, Grün, Violett, Schwarz) entnommen und mit dem Paramente selber in der Farbe, wenn auch nicht im Tone derselben übereinstimmend.

Schon aus den verschiedenen Tönen resp. Schraffirungen der Zeichnung: dem hellen Grundton, den dunklen Einfassungsstreifen und den lichteren Blattmusterungen ergibt sich, dafs nur drei verschiedene Farben in Aussicht genommen sind, die zur Herbeiführung einer guten Wirkung vollauf genügen. Die farbigen Kördelchen haben dann die Aufgabe, jedes Muster einzufassen und vom Grunde um so besser zu markiren. Für den Grund empfiehlt sich Seide (oder Goldstoff), für die dunkleren Einfassungsstreifen Sammet (oder Seide), für die Blattmotive wiederum Seide. Mannigfach sind die Kombinationen, die da zulässig sind. Im Allgemeinen gilt, dafs vom hellen Grund, also z. B. Gold oder auch Roth, die Hauptmusterungen dunkler, vom dunklen Grunde, z. B. Roth oder Violett, heller sich abheben müssen, dafs der Uebergang vom Grunde zu der Musterung entweder durch das alle Farben ausgleichende Gold (Kördelchen) oder durch Seide (Kördelchen) in einer höheren oder tieferen Nüance derselben Farbe vermittelt wird. Nähere Farbenangaben zu machen, erscheint nicht rathsam, damit zur Schablonenhaftigkeit des Musters nicht noch diejenige der Farbenwahl hinzukomme, und so, wo Mannigfaltigkeit herrschen soll, Einförmigkeit entstehe. Vielleicht



ist es aber nicht ganz überflüssig zu bemerken, dafs für alle gradlinigen oder nur in ganz flachen Windungen sich bewegenden Stoffkonturen die Verwendung von Band (Seide oder Sammet) sich empfiehlt, während alle in gebrochenen Linien gehaltenen Applikationstheile aus dem bezüglichen Stoffe ausgeschnitten werden müssen, wobei eine durchaus korrekte Linienführung für die gute Wirkung unbedingte Voraussetzung ist. — Dafs zu diesem Allem eine Zeichnung in natürlicher Gröfse, ein Karton nöthig, welcher dem Ausschneide- und Applikationsverfahren unmittelbar zu Grunde zu legen ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Von der richtigen Uebertragung unserer Vorlage auf diesen Karton ist selbstverständlich die Korrektheit der Ausführung wesentlich bedingt.

Eines der nächstfolgenden Hefte wird zu dem vorliegenden Kaselkreuze passende Dalmatikenstäbe bringen. Weitere, theils noch einfachere, theils reichere Vorlagen zur Kasel-, Dalmatiken- und Chormantel-Ausstattung werden sich daran anschliefsen. Schnütgen.

Ein neu erworbenes Profilbild des Heilands von Jan van Eyck in der Berliner Gallerie.

Mit Abbildungen.



Die zufällige Unterhaltung mit einem englischen Künstler vor einer italienischen Medaille mit dem Profilbild Christi im South Kensington-Museum zu London wurde für die Berliner Gallerie die Veranlassung zur Erwerbung eines kleinen altniederländischen Gemäldes (im Besitze dieses Malers), welches den Heiland genau in derselben Profilansicht und mit einer bis in kleine Details zu verfolgenden Uebereinstimmung darstellt.

An dem niederländischen Ursprung des Bildes konnte kein Zweifel sein: auf Eichenholz gemalt zeigt es die Behandlung in Oelfarben, wie sie für die Brüder van Eyck und ihre Schule charakteristisch ist. Dafs Jan van Eyck selbst der Maler dieses Bildes ist, schien sich uns aus dem Vergleich mit den Werken desselben in der Berliner Gallerie zu ergeben, namentlich mit dem bekannten grofsen Brustbild Christi in Vorderansicht, welches den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1438 trägt: die gleichen rosafarbenen Töne im Fleisch, der charakteristische dünne Auftrag der emailartigen Farben, die gleiche Behandlung von Bart und Haar, die leuchtende Färbung der Gewänder und der in gelber Farbe ausgeführte Goldsaum finden sich in beiden Bildern.

Sehr auffällig ist in diesem kleinen neu erworbenen Bilde die richtige Verkürzung in der Profilstellung. In allen Gemälden des Jan van Eyck finden wir nämlich, wo der Künstler ausnahmsweise einen Kopf im Profil nimmt, auffallende Verstöfse in der Zeichnung, namentlich des Auges, welches auch bei reinem Profil noch stets eine ungeschickte Dreiviertel-Profilstellung zeigt.

Diese Richtigkeit in der Verkürzung und eine gewisse klassische Reinheit in den Formen findet ihre Erklärung in jener oben erwähnten Medaille italienischen Ursprungs, welche unter dem mit 1 bezeichneten Bilde des kleinen van Eyck'schen Gemäldes als Nr. 3 seinen Platz gefunden hat. Unter den verschiedenen Rückseiten, welche diese häufig vorkommende Medaille aufweist, ist eine besonders interessant durch die Inschrift, welche über die Entstehung derselben und über das Original, welches ihr zu Grunde lag, nähere Auskunft giebt. Diese Inschrift lautet:

PRESENTES • FIGVRE • AO • SIMILITVDINEM • DOMINI • IHESV • SALVATORIS • NOSTRI • ET • APOSTOLI • PAVLI • IN • AMIRALDO • IMPRESSE • PER • MAGNI • THEVCRI • PREDECESSORES • ANTEA • SINGVLARITER • OBSERVATE • MISSE • SVNT • AB • IPSO • MAGNO • THEVCRO • S • D • N • PAPE • INNOCENCIO • OCTAVO • PRO • SINGVLARI • DONO • AD • HVNC • FINEM • VT • SWM • FRATREM • CAPTIWM • RETINEAT •

Danach war also das Original des in dieser Medaille dargestellten Christusbildes ein geschnittener Smaragd im kaiserlichen Besitz zu Konstantinopel, der (wie das Gegenstück, den heil. Paulus darstellend,) nach der Eroberung vom „Grofstürken" (MAGNVS THEVCER) sorgfältig aufbewahrt wurde, bis Sultan Bajazid II. beide Steine an Papst Innocenz VIII. schickte. Mit diesem Geschenke wollte Sultan

Bajazid den Papst dahin bestimmen, seinen in päpstlicher Gefangenschaftbefindlichen Bruder Djem, gegen den er sich den Thron hatte erkämpfen müssen, nicht wieder freizulassen.[1])

Diese Medaille, die nach der Inschrift unter Papst Innocenz entstanden ist, (S. D. N. PAPE) läfst annehmen, dafs das darin wiedergegebene Bildnifs Christi damals als die *vera ikon* bekannt war und auf die Zeit des Heilandes zurückgeführt wurde. Ob das Original sich noch im Vatikan befindet oder was sonst aus demselben geworden ist, habe ich leider nicht ermitteln können.

Für unser Profilbild des Jan van Eyck kann allerdings diese um ein halbes Jahrhundert spätere Medaille nicht das unmittelbare Vorbild gewesen sein. Der niederländ. Künstler, der auch in dem in Vorderansicht genommenen Christuskopf der Berliner Gallerie mit möglichster Treue einen altüberlieferten Typus (vielleicht denselben wie in dem Profilbild) wiederzugeben bemüht war, mufs irgend eine andere Nachbildung jenes berühmten Smaragds in Konstantinopel vor sich gehabt haben. Solche Nachbildungen scheinen aber seit alter Zeit schon nach dem Westen gekommen und für die Darstellung des Heilandes mafsgebend geworden zu sein. Eine derselben hatte Herr Domkapitular Schnütgen die Freundlichkeit mir nachzuweisen: ein grofses Miniaturbild in einem Novum Testamentum der Bibliothek in Fulda; leider im XVI. Jahrhundert mit Oelfarben übermalt, wie die Umschrift angiebt:

EFFIGIES · SALVATORIS · MVNDI · QVAE · ANTE · MVLTOS · ANNOS · EX · AEGIPTO · ARGENTINAM · TRANSMISSA · EST · RENOVATA · IAM · ANNO · 1588.

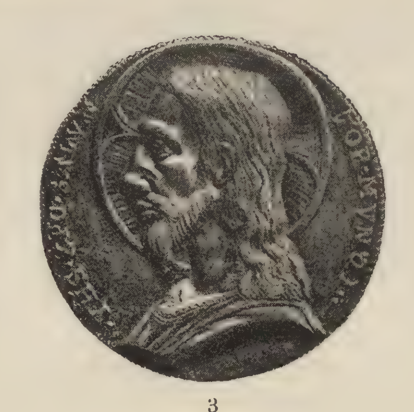
Das kleine Berliner Profilbild ist, wie schon die ungeschickt abgeschnittene Hand beweist, nicht vollständig erhalten: es ist an drei Seiten beschnitten; nur die rechte Seite zeigt die alte Schnittfläche des Holzes. In der obern linken Ecke stimmen die (im Abdruck kaum sichtbaren) Reste der architektonischen Einrahmung nicht genau mit den Ornamenten an der rechten Seite: statt des kapitälartigen Ornamentes dort scheinen hier vielmehr Spuren eines hängenden Tropfens zu sein. In unserem Bilde wäre danach nur die Hälfte eines Gemäldes erhalten, das durch einen in der



2



1



3

[1]) Djem war von den Rhodiser-Rittern gefangen genommen, von diesen an Papst Innocenz VIII. ausgeliefert worden und wurde während der Regierungszeit des folgenden Papstes vergiftet.

Mitte getheilten Bogen eingerahmt war. Die fehlende Hälfte könnte gleichalls nur ein Brustbild enthalten haben, und zwar dürften wir mit grofser Wahrscheinlichkeit auf ein Brustbild der Maria schliefsen. Diese Annahme wird durch mehrere niederländische Gemälde in der Art des Quintin Massys bestätigt, welche auf einer und derselben Tafel das Brustbild der Maria gegenüber dem Brustbilde Christi zeigen. Der Christus hat hier in Haltung und Typus auffallende Verwandtschaft mit jenem Profilbild des Jan van Eyck. Stärker noch tritt das in einer sehr verwandten italienischen Bronzeplakette aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hervor, von der das einzige mir bekannte, hier als Nr. 2 abgebildete Exemplar sich in der Berliner Sammlung befindet. Der italienische Künstler, dem Anscheine nach ein Paduaner Bildhauer aus der Nachfolge des Donatello, hat der freieren künstlerischen Wirkung zuliebe den Kopf nicht in reinem Profil, sondern etwa in dreiviertel Vorderansicht genommen, und dieselbe Stellung zeigt die dem Heiland in Andacht zugewandte Maria. Die Gesichtsbildung im Kopfe Christi, die Form des Bartes, die Scheitelung des Haares mit den selbst in Zahl und Lage ganz übereinstimmenden langen Locken und die Bildung des Ohrs, das hinter der ersten Locke sichtbar wird, selbst der Rock bis auf den Saum und die grofse Falte darin, sind in diesem kleinen Bronzerelief vollständig übereinstimmend mit dem Eyck'schen Profilbilde. Da nun auch die Gesichtsbildung der Maria einen durchaus nordischen Charakter hat, und ganz besonders an die Frauenköpfe des Jan van Eyck und seiner Schule erinnert und auch die Haarbehandlung und Faltengebung auf die Niederlande hinweisen, so ist wohl die Annahme nicht zu gewagt, dafs uns in dieser Plakette eine freie Wiederholung jenes Eyck'schen Bildes, wie es ursprünglich aussah, erhalten ist.

Berlin. Dr. W. Bode.

Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Meklenburg zu Wismar.

Mit Abbildung.



Neben dem von H. Effmann bekannt gemachten schönen Grabsteine zu Doberan (S. 230) und gewissermafsen als Gegenstück zu demselben bringen wir gegenwärtig ein metallenes Monument aus derselben Gegend zur Kenntnifs, eine Grabplatte aus Bronze, jedoch nicht eine jener schönen und nur zu seltenen Platten, welche eine Technik zeigen, die mit der des gedachten Steins verwandt ist, und von Dr. W. Brehmer in einer gründlichen Arbeit als flämischen Ursprungs nachgewiesen sind [1]), auch nicht eine der späteren, blofs gravierten Platten, sondern ein Gufswerk aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, gewidmet dem Andenken der laut der Umschrift am 26. April 1504 verstorbenen Wittwe des Herzogs Magnus II. von Meklenburg, Sophia, Tochter Herzog Erichs II. von Pommern, welche bis 1884 vor dem Hauptaltare des Dominikaner-Klosters zu Wismar bestattet war, nunmehr aber, nachdem die Kirche abgebrochen werden mufste, und der Chor zu Schulzwecken eingerichtet wurde, sammt ihrem Denkmale nach der Marienkirche übertragen worden ist.

Das Werk besteht aus einer Platte von 2 *cm* Stärke am äufseren Rande, und mifst in der Länge 253 *cm* und in der Breite 158 *cm*. Sie ist aus fünf sehr sauber zusammengefügten Stücken hergestellt, nämlich aus einem mittleren, um 7 *cm* vertieften Theile von 178 *cm* Länge und 85 *cm* Breite und aus vier Rahmenstücken, von denen das obere und das untere die ganze Breite einnehmen und stumpf mit den Seitenstücken sich verbinden, während die Hohlkehle, mittelst deren der Rahmen, sich an den inneren, vertieften Theil schliefst, auf Gerung gearbeitet ist.

Den äufseren Rand des Rahmens und zehn symmetrisch auf demselben angeordnete rechteckige Felder begrenzen halbrunde, dünne, in verschiedener Weise mit schmalen Bändern und feinen Schnüren verzierte Stäbe und ein ähnlicher den inneren Rand oben, während an den Seiten desselben glatte Stäbe angebracht sind.

[1]) „Hansische Geschichtsblätter", 1883. S. 13.

und am unteren, wo eine Abschrägung die Hohlkehle vertritt, überall ein Stab fehlt. Das obere mittlere der besagten rechteckigen Felder ist mit einem schlichten, unten gerundeten Schilde belegt, welches, zweimal gespalten und zweimal getheilt, im ersten Felde den gekrönten Stierkopf des Hauses Meklenburg, in den acht übrigen die Pommerschen Wappenbilder enthält, und diese neun Wappenbilder sind in den anderen rechteckigen Feldern einzeln auf einer Seite stark ausgeschweiften gelehnten Schilden wiederholt; der daneben sichtbar gebliebene Grund der Felder ist mit Mafswerk gefüllt. Den übrigen Raum des Rahmens nimmt die zweizeilige, in schöner Minuskel auf vertieftem Grunde ausgeführte Inschrift ein, welche, da der vorhandene Platz nicht vollständig durch dieselbe gefüllt wird, mit einem leeren Spruchbande abschliefst.



Der obere Theil der inneren, vertieften Platte ist bis zu 49 *cm* hinab ganz glatt; von da an abwärts bildet den Grund eine mittelst Ringe an eine Stange aufgehängte, mit vertieften Mustern — und zwar rechts anderem als links — reich geschmückte Gardine, auf deren Borte man JHES-MARIA liest, und die mit einer Franze 29 *cm* vom unteren Ende abschliefst; die Fläche zwischen jener und diesem ist wiederum glatt und unverziert. Auf solchem Grunde ruht nun, der Kopf durch ein in Umrissen gemustertes und mit Quasten auf den Ecken versehenes Kissen unterstützt, die Figur der Herzogin, halb erhaben und so hoch, dafs der höchste Punkt, die Stirn, den Rahmen um 2 *cm* überragt. Die im Ganzen 181 *cm* messende Gestalt ist mit einem anschliefsenden, durch einen Gürtel umspannten Gewande bekleidet und umgeben mit einem Mantel, welcher die Füfse völlig verhüllt. Um den Kopf ist ein Tuch gelegt, welches Mund und Kinn bedeckt und dessen Enden vor der Brust sich kreuzen, und darüber eine kleine Haube gesetzt. Das Gesicht der Herzogin schaut mit halb geöffneten Augen grade aufwärts, der Körper ist ein wenig nach links gedreht und die gefalteten Hände liegen nach rechts hinüber, eine Haltung, welche von aufserordentlich glücklicher Wirkung ist, als durch dieselbe die realistische Starrheit eines Leichnams ebensowohl wie eine affektirte Nachahmung des Schlafens vermieden ist, und es macht daher die Figur in Beihalt der, ungeachtet besonders links ziemlich starker Parallelisirung, schönen Faltung des Mantels einen überaus befriedigenden Eindruck.

Auffallend ist, dafs neben der reichen Behandlung des Rahmens die Hohlkehle völlig unverziert ist, und auch um den Kopf herum, wo der glatte Grund höchst nachlässig geebnet ist, zeigt sich eine gewisse Leere. Dem war aber nicht immer so und das Monument ursprünglich bei weitem reicher gestaltet. Zunächst deuten nämlich vier runde Nietlöcher auf den Händen und drei unterwärts derselben auf dem Mantel an, dafs jene etwas gehalten haben, was nichts anderes gewesen sein kann, als ein Rosenkranz, und ebenso verrathen mehrere gröfsere, jetzt mit Cement ausgefüllte längliche Oeffnungen in der Hohlkehle, zwei oben, zwei unten und je zwei neben der Figur, dafs der obere Theil über und neben der Büste oder dem Kopfe, sowie

die Hohlkehle, ursprünglich irgendwie gefüllt gewesen sind. Es will uns nicht zweifelhaft erscheinen, dafs dies vordem durch einen Baldachin geschehen ist, der den oberen Raum der Platte nicht sichtbar werden liefs, und dessen Stützen auf der unteren Abschrägung standen und wenigstens den gröfseren Theil (von unten hinauf) der seitlichen Hohlkehlen füllten. Darauf deuten auch scharfe Einschnitte in den oberen Quasten des Kissens; aber der völligste Beweis liegt in dem Umstande, dafs noch vor vierzig Jahren nicht ganz in Schulterhöhe ein gut einen Fufs langes Fragment einer scharf gewundenen Säule vorhanden war, welches seitdem, wie der Baldachin selbst, annektirt worden ist.

Die Frage nach dem Urheber oder doch dem Giefser des trotz der eben gedachten Beraubung noch immer schönen Werkes scheint leicht zu beantworten, da derselbe den guten Einfall gehabt hat, seinen Namen auf dem Riegel des als Initiale für diese Abhandlung benutzten Anfangsbuchstabens der Umschrift einzuritzen, aber das ist leider nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden, ob man

tile bruith oder **tile bruick**

lesen soll. Ich war früher zu ersterer Lesart geneigt, habe aber auf erhobenes Bedenken einen Gypsabgufs anfertigen lassen, nach welchem ich Bruick den Vorzug geben mufs. In beiden Fällen hat man aber darauf zu verzichten, den Verfertiger des Monuments als einen einheimischen Künstler anzusprechen; der Name ist in jedweder Schreibung hierlandes nicht bekannt, der Vorname Tile nördlich der Elbe überaus selten, und das i hinter einem anderen Vokal, mag es nun Dehnungszeichen sein oder den Umlaut anzeigen, noch viel seltener, während dasselbe im unteren Rheingebiete ja durchaus üblich ist. Nimmt man dazu, dafs zur selben Zeit die Stadt Güstrow eine Altartafel in Flandern durch Jan Borman und Bernard v. Orley herstellen liefs, dafs 1468 das Wismarsche Kloster der Predigerbrüder von Holland aus reformirt worden ist, und dafs seit dieser Zeit unter den wenigen überlieferten Namen von Konventsmitgliedern viele sich finden, welche auf holländischen Ursprung ihrer Träger deuten, so erscheint es so auffallend nicht, wenn der Sohn der Herzogin, Herzog Heinrich, etwa unter Vermittelung des Konvents, im fernen Westen die Platte hat anfertigen lassen. Es wird also Sache der Archäologen in Holland oder in Flandern sein, den Tile Bruick als ihren Landsmann nachzuweisen.

Dr. F. Crull.

Die Enger'schen Alterthümer resp. der Kirchenschatz von Herford.



Vor Kurzem brachten die Tagesblätter die Mittheilung, dafs die Alterthümer des St. Dionysius-Kapitels zu Enger definitiv in den Besitz des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin übergegangen seien. Bei der Bedeutung dieser Kleinodien aus alter Zeit, die wiederholt unsere Kunstausstellungen zierten, dürften ein paar historische Notizen über die Schicksale u. das Alter derselben den Lesern der „Zeitschrift" nicht unwillkommen sein.

Die Bezeichnung der Schätze als Enger'sche Alterthümer weiset uns zunächst nach Enger hin, der Grabstätte des alten Sachsenführers Widukind. Dort seit alten Zeiten vorfindlich, und durch die Tradition mit Widukind verknüpft, wurden sie manches Jahrhundert hindurch von den Kapitularen des Dionysius-Stiftes treu behütet, bis auf Ansuchen des Kapitels Papst Johann XXIII. wegen der crebri armigerorum hostiles insultus es erlaubte, das in loco campestri gelegene Stift in das imperiale et muratum oppidum Hervord zu verlegen und die reliquias in eadem ecclesia reconditas et reservatas mitzunehmen. Die Erlaubnifs zur Translation datiert vom 13. Dezember 1412 [1]) und wurde der Dechant zu Bielefeld, Gottfried Lenoldus, mit der Ausführung derselben beauftragt. Sie verzögerte sich aber bis zum 16. Jan. 1414, an welchem Tage dann die Stiftsherren mit ihren Schätzen in die Neustädter Kirche zu Herford einzogen. Schon ein paar Jahre darauf (1418) wurde das Kapitel von der Neustädter Kirche mit Erlaubnifs Martins V. in die Münsterkirche daselbst verlegt, dann aber 1422 mit Zustimmung desselben Papstes definitiv in die Neustädter Kirche, die seitdem ad St. Joannem et Dionysium heifst, zurückverlegt. [2]) Dort verblieben

[1]) Die Urkunde bei Lamey „Geschichte der Grafschaft Ravensberg", S. 126, Nr. 137.

[2]) Dettmer „Der Sachsenführer Widukind", S. 67.

sie denn in einer eisenbeschlagenen Truhe bis auf unsere Tage. Erst vor zwei Jahren wurden sie nach Berlin überführt, wo sie nunmehr definitiv dem Kunstgewerbe-Museum überwiesen und im Lichthofe desselben jetzt ausgestellt sind.

Was nun das Alter dieser ziemlich zahlreichen, zum Theil sehr kostbaren Kleinodien, die mehrfach schon beschrieben, theilweise abgebildet sind,[3]) angeht, so wird ein Theil derselben von den Kunstverständigen dem XI. und XII. Jahrhundert, ein Stück aber, das älteste und bemerkenswertheste dem IX. Jahrhundert, der Zeit Widukinds, zugewiesen. Es ist das ein mit Goldblech resp. vergoldetem Silberblech überzogenes und mit kostbaren Steinen reich geziertes Taschen-Reliquiar. Und gerade in Bezug auf dieses soll noch kurz nachgewiesen werden, dafs das Urtheil der Archäologen keineswegs der historischen Grundlage entbehrt.

Seit Rudolf Köpke vor etwa vierzig Jahren die vita antiquior der hl. Mathilde, der Gemahlin Heinrich I. entdeckte, besitzen wir in ihr einen glaubwürdigen Beweis dafür, dafs Widukind die Enger'sche Kirche gegründet und mit Reliquien und den nöthigen Utensilien ausgestattet hat. Diese vita wurde auf Geheifs Otto II.[4]) um das Jahr 980 von einem Insassen des Klosters Nordhausen[5]) verfafst und berichtet sie über die betr. Stiftung Folgendes:[6]) Ille vero (Widukindus) deinde christianissimus ecclesiarum et Dei extitit cultor, ita ut ipse singulas totis viribus studendo construeret cellulas, quas plurimis sanctorum reliquiis nec non ceteris perfectas relinquebat utilitatibus, quarum una multis adhuc nota remanet Aggerinensis dicta et eadem, quae modo retulimus adhuc aliqua ibidem supersunt. Wenn nun auch der Verfasser der ältern vita bei Mittheilung einzelner weltlicher Begebenheiten sich nicht als ganz zuverlässig erweist, so kann das eben bei einem Klosterinsassen, dem solche Dinge mehr fern lagen, nicht auffallen. Hier aber berichtet derselbe über eine kirchliche resp. klösterliche Stiftung, also über ein Vorkommnifs aus einem ihm naheliegenden und darum gewifs nicht unbekannten Gebiete, über eine Stiftung zudem, über die er um so mehr unterrichtet sein konnte, als das Kloster Nordhausen durch die hl. Mathilde, seine erlauchte Gründerin, zu Enger nahe Beziehungen hatte;[7]) er berichtet endlich in einer Weise, die an seiner Glaubwürdigkeit nicht zweifeln läfst. Er sagt von der unter den verschiedenen Gründungen Widukinds so bedeutungsvoll hervorgehobenen Enger'schen Zelle, dafs sie (zu seiner Zeit) noch existiere, „noch Vielen wohlbekannt" sei und noch Manches von der durch Widukind empfangenen Ausstattung enthalte. — Wenn es nun dieser Nachricht gegenüber in einer Stiftungsurkunde[8]) Otto I. vom 14. Juli 948 heifst: monasterium Angeri . . . a domna nostra (Mathild) constructum und ebenso in den Magdeb. Annalen[9]): Quae (Mathild) coenobium . . . quartum in Aggeri S. Dionysio construxit, so darf dabei nicht übersehen werden, dafs beide Nachrichten sich keineswegs ausschliefsen, vielmehr ihre — auch schon in den beiderseitigen Ausdrücken liegende — natürliche Ausgleichung darin finden, dafs die hl. Mathilde die cellula[10]) Widukinds zu einem monasterium, coenobium erweiterte.[11]) Und dieses Verhältnifs Mathildens zu Enger ist auch dem Verfasser der vita ant. sehr wohl bekannt. Er erzählt nämlich[12]), dafs, als wegen allzugrofser Freigebigkeit der Königin Mifshelligkeiten ausbrachen zwischen ihr und ihren Söhnen, „sie zum väterlichen Erbe heimzog und sich in die Engersche Zelle begab, wo sie nichtsdestoweniger beharrlich die gewohnte Mildthätigkeit übte." Die „gewohnte Mildthätigkeit" der Königin bestand aber zumeist eben darin, dafs sie Klöster stiftete und dotierte[13]), welch letztere

[3]) cfr. Falke, Trad. Corb. p. 200, der eine Beschreibung vom Herfordischen Arzte und Stadthistoriker Storch aus dem Jahre 1743 bringt; Lübke „Mittelalterliche Kunst in Westfalen" S. 425 ff.; Wilmans „Kaiserurkunden" I 442; insbesondere bezüglich des Taschen-Reliquiars: Charles de Linas „Emaillerie, metallurgie" etc. S. 107—128.

[4]) Giesebrecht „Geschichte d. Kaiserzeit" I 744.

[5]) Wilmans I 441.

[6]) Pertz, Mon. Germ. hist. SS X 575 cap. 2.

[7]) Dettmer S. 108; vita ant. cap. 15, 16.

[8]) Erhard, cod. dipl. I S. 45 Nr. 56.

[9]) Pertz SS XVI, 148 cfr. Abel, Jahrb. 414.

[10]) cfr. Rettberg, „Kirchengesch. Deutschlands". Die ersten geistlichen Stiftungen bestanden in der Regel in einer Kirche nebst Wohnung für die Missionare. Diese Anlage hiefs dann cella, cellula.

[11]) Auch Otto I. wird Erbauer Magdeburgs genannt und doch sagen die Annalen (Pertz SS I 318 und SS II 258) zum Jahre 806: Karl der Grofse habe Magdeburg erbauen lassen.

[12]) Vita ant. cap. 8.

[13]) Nach der vita ant. hat die hl. Mathilde 2 Klöster zu Quedlinburg, je eins zu Pölde, Nordhausen und Gernrode gegründet; bezüglich der 4 ersteren berichten das auch die Annalen Magdeburgs. (Pertz SS XVI 148.)

also der Verfasser der vita ant. auch bezüglich Engers nicht ausschliefsen will, sondern ausdrücklich bezeugt. — Nehmen wir nun zu dieser geschichtlichen Begründung das Urtheil der Kunstverständigen, so kann es einem Zweifel wohl nicht mehr unterliegen, dafs wir wenigstens in jenem Taschen-Reliquiar ein Erzeugnifs der Goldschmiedekunst aus Widukinds Zeit, wohl das älteste noch vorhandene, besitzen. Da die Lorscher Annalen ausdrücklich berichten, [14]) dafs Karl der Grofse Widukind aus der Taufe gehoben und mit herrlichen Geschenken (donis magnificis) geehrt habe, so ist es gar nicht unwahrscheinlich, dafs es ein Pathengeschenk des Kaisers sei. Man hat auch wohl unter den Enger'schen Alterthümern ein romanisches Kreuz [15]) als Pathengeschenk Karls bezeichnet [16]), sowie auch nach einer alten Sage der angebliche Trinkbecher Widukinds, der ursprünglich laut Inschrift ein Geschenk des Königs Visdai von Afrika an Karl war, dahin gehört. Derselbe wurde im Jahre 1840 dem Könige Friedrich Wilhelm IV. als Huldigungsgeschenk verehrt, von diesem der königl. Kunstkammer geschenkt, so dafs sie nun nach kurzer Trennung mit den Enger'schen Schätzen wieder vereinigt werden wird. Endlich möge noch bemerkt werden, dafs Ledebur [17]) eines Manuskriptes von Zacharias Zwanzig erwähnt, worin es heifst, dafs „Kaiser Carolus M. die vier Evangelisten, auf Pergament geschrieben und zierlich gebunden dem Widukind bei der Taufe soll geschenkt haben. Auf der Schale auswärts steht Car. M. Bildnifs in Onix geschnitten und in Gold eingefafst, welches Buch aber von dem capitulo St. Jois nunmehr in die churfürstliche Brandenburgische Bibliothek nach Kölln an der Spree geschenkt und allda zu sehen ist." [18])

Herford. J. Dettmer, Pfarrer.

[14]) Pertz SS I 32.

[15]) Beschrieben und abgebildet bei Wilmans Kaiserurkunden I 443. Die Kunstkritik verweist es aber in das XII. höchstens XI. Jahrhundert.

[16]) So schon Hagedorn (1747), Entwurf von dem Zustande der Religion etc. S. 32, welcher meint, dafs „der Kaiser vielleicht solches dem Wittkind, nachdem er sich lange genug mit ihm herumgeschlagen, verehrt".

[17]) In seinem 1825 verfafsten Manuskript „Das Fürstenthum Minden und die Grafschaft Ravensberg".

[[18]) Bis auf einige unbedeutende Gegenstände waren sämmtliche Alterthümer von Engers vom Presbyterium der St. Johanniskirche in Herford der Alterthümer-Ausstellung zu Münster im Jahre 1879, der zu Düsseldorf im Jahre 1880 anvertraut, wo sie grofses Aufsehen erregten. — In dem Münsterschen Katalog sind sie (im Nachtrag) unter den Nummern 1971, 1972, 1973, 1974, 1979, 1980, 1982, 1983, 2004 und 2005, in dem Düsseldorfer Katalog unter den Nummern 603a, 718, 719, 744, 746, 747, 758, 962, 1180 mehr oder weniger eingehend beschrieben. Diese Beschreibungen, namentlich auch die einzelnen Datirungen lassen an Korrektheit nnd Zuverlässigkeit Einiges zu wünschen übrig, weil die Kunstgeschichte bis dahin sich über das Alter gerade der bedeutsameren Objekte noch nicht mit der hinreichenden Bestimmtheit ausgesprochen hatte, wie es auch bis heute noch an einer Monographie derselben fehlt. Dem weitaus wichtigsten, dem obengenannnten Taschenreliquiar (dessen Vorläufer resp. Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger im Domschatze zu Monza, in der Schatzkammer zu Wien, im Schatze des Domes und der Kreuzkirche zu Hildesheim, im Schatze zu St. Maurice, in der St. Williborduskirche zu Emmerich, in der St. Servatiuskirche zu Maestricht, in der Sammlung Seillière, im Dome von Sion; dessen letzter Ausläufer (Anf. des XIII. Jahrh.) im Kunstgewerbemuseum zu Köln), hat Charles de Linas in seiner oben citirten Erinnerung an die Düsseldorfer Ausstellung eine gründliche durch Abbildungen erläuterte Untersuchung gewidmet. Eine Bearbeitung derselben unter Heranziehung der verwandten Exemplare wäre eine so dankbare wie dringliche Aufgabe. — Auch dem Reliquienschreinchen des hl. Dionysius und dem herrlichen Reliquienkreuze, die beide bis in den Beginn des XI. Jahrhunderts hinaufreichen dürften, wäre eine eingehende Veröffentlichung zu gönnen. — Dem aufserordentlich formschönen spätromanischen Aquamanill ist eine gute Abbildung von Lübke gewidmet, der auch bereits in seiner Erstlingsschrift: „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen" die anderen Gegenstände erwähnt: das Evangeliarium des X. Jahrhunderts mit Metalldeckel, das geschnittene Lederkästchen des XIV. Jahrhunderts, das Pektorale (Agraffe), die kugelförmige durchbrochene und gravirte Silberkapsel des XV. Jahrhunderts und noch einige andere von geringerer Bedeutung. D. H.]

Wie studirt man Kunst?

Brief an einen jungen Freund.

Unter den Vorsätzen, welche Sie von der diesjährigen Freiburger Generalversammlung mitnahmen, so schreiben Sie mir, waren besonders auch die beiden, einmal einen Theil ihrer Mussestunden dem Studium der Kunst zu widmen, sodann die neue Zeitschrift für christliche Kunst durch Abonnement zu unterstützen und regelmässig zu lesen. Sie waren anfänglich der Meinung, eben die Lektüre dieser Zeitschrift als Kunststudium gelten lassen und durch sie sich allmählich Kunstkenntnisse, Kunsturtheil und Kunstsinn anlernen zu können. Aber Sie erkannten bald, dass diese Zeit-

schrift, wie Sie mit rühmenswerther Offenheit bekennen, neben manchen wohlverständlichen, unmittelbar anziehenden Partien nicht weniges enthalte, was Sie vergeblich ganz zu verstehen und zu erfassen sich mühten. Sie waren so einsichtsvoll, den Fehler nicht auf Seite der Zeitschrift, sondern auf Ihrer Seite zu suchen und zu finden. Sie waren weit entfernt, an diese Zeitschrift die Anforderung zu stellen, welche nur der Unverstand stellen kann, dass sie herabsteige auf das niedrige Terrain Ihres gegenwärtigen Kunstverständnisses und dieses zur Operationsbasis und zum Ausgangspunkt ihrer Studien mache, dass sie Zeit und Raum vergeude mit Ertheilung eines Elementarunterrichts, den jeder mit guten Hilfsmitteln sich selber ertheilen kann, oder dass sie ihre gelehrten Untersuchungen mit fortlaufenden, auf das Minimum von Kunstkenntnissen berechneten Noten begleite, die um der Trägheit einiger weniger Leser willen die über die Elemente der Kunst längst Hinausgeschrittenen ärgern und langweilen würden.

Sie erkennen vielmehr, dass Sie sich bemühen müssten, durch energisches Studium Jhren Standpunkt und Gesichtspunkt in der Welt der Kunst ein für allemal höher zu stellen, und Sie fragen bei mir an, welche literarische Hilfsmittel und welchen Studiengang etwa ich Ihnen anrathen würde für diese erste kühne Expedition in's Reich der Kunst. Ehe ich Ihre Frage beantworte, lassen Sie mich Ihnen sagen, wie sehr mich dieselbe gefreut hat. Solch bescheidenes, entschlossenes Fragen ist selbst schon eine That; mit dieser Anfrage haben Sie bereits einen glückverheissenden Anfang im Kunststudium gemacht. Ohne Prophet zu sein, kann ich Ihnen voraussagen, dass Sie von jetzt an unlöslich verbunden bleiben werden mit der hl. Kunst, in freien Stunden mit immer junger und immer neu verjüngender Liebe zu ihr kommen, manche erquickende Brautreise mit ihr machen und in trüben und schweren Zeiten ihr Erleichterung und Trost danken werden. Denn in dem Punkte trägt die Kunst, „Gottes Enkelin", das Mal ihrer göttlichen Verwandtschaft, dass man auch sie bloss zu kennen braucht, um sie zu lieben, und bloss zu lieben, um von ihr geliebt zu werden mit beglückender und bereichernder Liebe.

Für den Anfang, das erwarten Sie nicht anders, habe ich Ihnen Arbeit, nicht Genuss zu bieten. Aber fürchten Sie nicht, dass ich schulmeisterlich Ihre ersten Forschungswege einengen und einzäunen, dass ich Sie an Ein Buch binden und ketten werde. Sie sollen Spielraum haben, selbst prüfen und wählen können, was Ihnen konvenirt. Ich gedenke Ihnen in aller Kürze die Bücher vorzuführen, welche für Ihr Bedürfniss in Betracht kommen können, — Wahl und Entscheidung ist dann Ihre Sache.

Zunächst handelt es sich für Sie darum, das A B C, die Elemente der Kunst, vornehmlich der christlichen, zu erlernen. Das ist eine nicht sehr erquickliche, aber unumgänglich nothwendige Arbeit, deren Schwerpunkt ins Gedächtniss fällt. Nächstes Ziel ist Kenntniss der Hauptentwickelungsphasen der Kunst, der vornehmsten Stile und ihrer charakteristischen Formen und Aneignung der auf dem Gebiete der Kunst geltenden termini technici. Auf dieser ersten Stufe haben Sie vor Allem die Bekanntschaft mit der Architektur, der Königin der Künste, zu machen; erst nach ihr und durch sie können Sie dann zur Plastik und Malerei und zum Kunstgewerbe in nähere Beziehung treten.

Auf kleinstem Raum, in didaktisch präciser, leichtfasslicher Form vermittelt die elementaren Stilkenntnisse der in achter Auflage erschienene Katechismus der Baustile von Dr. Ed. Freiherr von Sacken (Leipzig, Weber 1886, Preis 2 M.). Der in Fragen und Antworten geschlossene Text, illustrirt durch 103 Abbildungen, bietet einen für die erste Orientirung genügenden und geeigneten Ueberblick über die antiken und christlichen Baustile und zugleich über die wichtigsten Hauptbauten; ein alphabetisches Register sammelt die Kunstausdrücke je mit bündiger Erklärung. Auf etwas breiterer Grundlage und in weniger trockenen Formen bewegen sich der Leitfaden von A. H. Springer (Die Baukunst des christl. Mittelalters. Mit 300 Figuren; Bonn, Henry und Cohen 1854) und die Formenlehre von Laib und Schwarz (Formenl. des rom. und goth. Baustils. Mit 12 Tafeln; Stuttg., Rümelin 1858. 2. verm. Aufl.), welche nicht bloss aus Pietät, als Bahnbrecher für die neuen Kunstbestrebungen um die Mitte unseres Jahrhunderts, genannt werden müssen, sondern auch weil sie heute noch mit Nutzen studirt werden, trotzdem sie mit noch spärlichem kunsthistorischem Material arbeiten und in vielen Detailfragen überholt sind. Schon einige Vorkenntnisse und energisches Denken setzt voraus die neueste und beste, dreitheilige Stillehre von Alois Hauser (Stillehre der architektonischen Formen des Alterthums — des Mittelalters — der Renaissance, 2. Aufl.; Wien, Hölder 1880—84). Sie steht ganz auf der Höhe der Zeit, verfügt über einen Reichthum von fast 400 vortrefflichen Originalholzschnitten und verleiht in musterhaft klarer Darstellung einen Einblick zuerst in die konstruktiven Elemente eines jeden Stils, dann in die Variationen desselben in den verschiedenen Ländern, ferner in die Gestaltung der einzelnen Bautheile und des Ornamentes.

Wenn es sich nun darum handelt, allmählich den Blick zu erweitern und auch auf die andern Kunstgebiete überzuleiten, so kann in erster Linie das gut illustrirte Buch von A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchl. Kunst (Leipzig, Weigel 1854) genannt werden, welches seit seinem Erscheinen unberechenbar viel Segen geschaffen hat. Selbst vom eminent praktischen Gesichtspunkt aus verfasst, lehrt es am besten den Uebergang von der Theorie zur Praxis und führt es ein in die wichtigen Fragen der Neubauten, Restauration, inneren Ausschmückung der Kirchen und der Herstellung des Kirchengeräthes. Lübkes Vorschule zum Stu-

dium der kirchl. Kunst des deutschen Mittelalters (6. Aufl., mit 170 Illustr., Leipzig, Seemann 1873) befasst sich nicht bloss mit dem Kirchenbau, sondern auch mit der gesammten Innenausstattung der Kirche. An Reichhaltigkeit des Inhalts wird diese Vorschule weit übertroffen durch die Éléments d'archéologie chrétienne par E. Reusens (tome I & II, II édit. Peters, Louvain, Aix-la-Chapelle, Barth, 1885 et 1886). Hier werden nach kurzer Vorführung der antik klassischen Kunst die Perioden der Katakomben, des lateinisch-byzantinischen, des romanischen, gothischen und Renaissancestils zur Darstellung gebracht, je unter folgenden Hauptgesichtspunkten: Anlage und Gestaltung des Kirchenbaues, innere Einrichtung, Werke der Kleinkunst, Paramente, Ikonographie. So wird jede Stilperiode als Welt für sich in plastisch lebensvollem Bilde vorgezeigt und man kann jede verfolgen von ihren architektonischen Hauptleistungen bis zu ihren kleinsten Gebilden; freilich muss dabei auf die aus anderen Gründen wieder wünschenswerthe zusammenhängende Behandlung der einzelnen Materien verzichtet werden. Letztere bietet G. Jakob in seinem vielverbreiteten, recht tüchtigen und angenehm zu lesenden Handbuch Die Kunst im Dienste der Kirche (3. Aufl., Landshut 1880, mit 20 Tafeln); er theilt seinen gewaltigen Stoff in die Hauptrubriken: Architektur, Skulptur, Malerei, und widmet auch der kirchlichen Poesie und Musik noch ein Hauptstück; die Literatur ist reichlich berücksichtigt, das Urtheil bestimmt sich überall nach den streng kirchlichen Grundsätzen; ächt katholisches Kunstgefühl erwärmt die ganze Darstellung, die jedoch der Renaissance gegenüber befangen wird. Hier mag auch lobend und empfehlend erwähnt werden der treffliche Abschnitt über kirchliche Kunst, welchen Thalhofer seinem Handbuch für Liturgik (Freiburg, Herder 1888, Band I, 2. Abtheilung) einverleibt hat. Den ästhetischen Gesichtspunkt bringen hauptsächlich zur Geltung Dursch und Jungmann. Des Ersteren Aesthetik der christl. bildenden Künste des Mittelalters in Deutschland (2. Aufl., Tübingen, Laupp 1856, mit 19 Tafeln) ist ihrer geistreichen Auffassungen und feinfühligen Beobachtungen wegen immer noch in hohem Grade lesenswerth. Des Letzteren Aesthetik (2. Aufl., Freiburg, Herder 1884) ist gross angelegt, entwickelt zunächst in umständlichen und anfechtbaren Erörterungen die philosophischen Prinzipien und behandelt dann die schönen Künste einschliesslich der Beredsamkeit, Poesie und Musik. Der Standpunkt der beiden Letztgenannten ist ebenfalls der streng katholische; Dursch berücksichtigt die Renaissance nicht mehr, Jungmann verhält sich gegen sie absolut ablehnend. Die Symbolik berücksichtigt hauptsächlich J. Kreuser Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei, 2. Bde. (Bonn, Cohen 1851), originell in Gedanken und Ausdruck, in beidem mitunter die Linie des Richtigen überschreitend.

Speziell in das Gebiet der Kunstgeschichte führen ein die Leitfäden von Richard Graul und Bruno Bucher. Des Ersteren Einführung in die Kunstgeschichte (Leipzig, Seemann 1887) bildet das Textbuch zur Schulausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen, auf welche in dem knapp gehaltenen Abriss ständig verwiesen wird. Von Bucher stammt der Katechismus der Kunstgeschichte (2. verb. Aufl. mit 276 Abbildungen; Leipzig, Weber), der Empfehlung verdient. Neben diesen ist zu nennen der im Verlag von Ebner und Seubert in Stuttgart erschienene Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik (6. Aufl. mit 134 Holzschnitten). Andere Art und Tendenz zeigt das Einleitungswerkchen von Alwin Schultz, Kunst und Kunstgeschichte (2 Bändchen des Sammelwerks „Das Wissen der Gegenwart", 1883), später erweitert zu einem grossen Werk mit dem Titel: Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte (Prag, Tempsky 1887). Hier wird nicht ein Grundriss der Kunstgeschichte gegeben, sondern die Entstehung des Kunstwerks dargelegt von seinen ersten Anfängen bis zu seiner Vollendung; überaus dankenswerth sind namentlich die Instruktionen über eine Reihe von technischen Fragen, ohne deren Verständniss vieles unklar bleibt und ein sicheres Kunsturtheil über einzelne Werke nicht möglich ist. Einige Verwandtschaft mit diesem Werk zeigt H. Riegels Grundriss der bildenden Künste (2. Aufl., Hannover, Rümpler 1870); doch werden hier ausser den technischen Fragen und einer künstlerischen Ideenlehre auch die philosophisch-ästhetischen Vorfragen einbezogen und der heutige Betrieb der Kunstforschung ausführlich besprochen; aus dem Buch ist manches zu lernen, aber wo immer die religiöse Kunst oder die Stellung der Kirche zur Kunst berührt wird, beleidigt in hohem Grad der die seltsamsten Konfusionen in wüstem Polterton preisgebende kirchenfeindliche Sinn des Verfassers.

Sie sehen, verehrter Freund, es fehlt nicht an Meistern, welche sich anbieten, unsere Führung ins weite Reich der Kunst zu übernehmen, so lange bis wir einigermassen orientirt sind und uns selbstständig bewegen können. Nun sehen Sie selbst, wem Sie sich anvertrauen wollen. Am besten folgen Sie nicht Einem ausschliesslich; berathen Sie sich bei mehreren und lassen Sie den Unterricht des einen durch den andern ergänzen. Zum eigentlichen Führer aber nehmen Sie sich einen der genannten katholischen Autoren, damit Sie den wahren christlichen Kunststandpunkt gewinnen und nicht zum Schaden all Ihrer ferneren Bestrebungen beeinflusst werden durch die vielfach herrschenden flachen und blöden Kunstprinzipien, welche auf Lösung der Lebensverbindung zwischen Religion und Kunst und auf Emanzipirung der Kunst vom christlichen Moralgesetz ausgehen. Und die Eine Mahnung lassen Sie mich noch aussprechen, dass Sie bei Ihren Studien

namentlich der Mithülfe des Auges sich bedienen möchten. Hier ist der Anschauungsunterricht von ganz besonderer Wichtigkeit. Das Auge muss beim theoretischen Unterricht die Rolle des Erklärers übernehmen; es ist der Schatzmeister, welcher eine Fülle von Bildern im Gedächtniss aufsammelt und so eine verinnerlichte, so recht zu eigen gewordene Kunstwelt schafft; das Auge muss geschärft und immer feiner ausgebildet werden, damit es eine Fertigkeit erlangt, Kunstwerke zu erfassen, zu geniessen, ihnen Zeit und Rang anzuweisen. Darum hat man mit Recht auch die Handbücher immer reichlicher mit Illustrationen bedacht; ich möchte Ihnen aber rathen, dazu noch Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen zu erwerben, welche um verhältnissmässig kleinen Preis (die ganze Sammlung kostet 30 M., das treffliche Textbuch dazu, Leipzig, Seemann 1879, geb. 4,30 M.) eine gewaltige Fülle meist guten Anschauungsmaterials aus dem ganzen Gebiet der Kunst beibringen, einschliesslich des Kunsthandwerks, des Barock- und Zopfstils und der Kunst des XIX. Jahrhunderts. Sodann möchte ich Ihnen empfehlen, sobald Sie einige Stilkenntnisse sich angeeignet haben, aus jedem Stile je ein grosses Paradigma auszuwählen und an der Hand einer Monographie gründlich durchzustudiren; nichts befestigt und vertieft mehr die Kenntniss eines Stiles, als eine rechte geistige Aneignung eines der Hauptwerke desselben; an Monographien dieser Art ist kein Mangel (z. B. Schneider, Dom von Mainz, Berlin, Ernst 1886; Müller, Katharinenkirche zu Oppenheim, Frankfurt; Paulus, Maulbronn und Bebenhausen, Stuttgart 1883 u. 1886; Kraus, Münster von Strassburg, 1877, Separatabdruck aus „Kunst und Alterthum" in Elsass-Lothringen; Helmken, Der Dom zu Köln, 1880). Noch mehr ist natürlich zu empfehlen eigenes Reisen und eigene Aufnahme von Photographien aus der Wirklichkeit auf die Netzhaut des Auges.

Haben Sie in dieser Literatur sich umgesehen und wenigstens einen Theil derselben durchstudirt, so bedürfen Sie keiner fremden Leitung und Führung mehr. Sie sind geübt und geschult genug, um mit Nutzen und mit eigenem Urtheil die grossen kunsthistorischen und stilistischen Werke zu lesen, an welchen die neueste Zeit sehr reich ist. Sie werden gerne durch Otte's von Auflage zu Auflage vervollkommnetem und mit staunenswerther Fülle von Stoff vollgesogenem Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters (5. Aufl. besorgt von Ernst Wernicke, Leipzig, Weigel 1884, 2 Bde.) sich Deutschlands Kunstreichthümer vorführen lassen. Sie werden sich vertiefen in die bedeutenden stilistischen Werke von G. Dehio und G. von Bezold Die kirchliche Baukunst des Abendlandes (Stuttgart, Cotta 1884, 2 Bände) und Essenwein, Der christliche Kirchenbau (Darmstadt, Bergsträsser 1886, gehört zu dem Riesenwerk des gleichen Verlags: Handbuch der Architektur). Sie werden sich zu vergleichenden Stilstudien anleiten lassen durch Hittenkofers Vergleichende architektonische Formenlehre (Leipzig, Scholtze) und auch in die verworrene Welt der Stile der Spätzeit sich einführen lassen durch Ebe Die Spätrenaissance, (Berlin, Springer 1886, 2 Bde.) und Gurlitt Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus, (Stuttgart, Ebner 1886 ff.), ja vielleicht selbst eine Lust verspüren, mit G. Perrot und Ch. Chipiez Histoire de l'art dans l'antiquité, (Paris, Rochette 1882—85 f. I—III; der erste Band übersetzt von R. Pietschmann, Leipzig, Brockhaus 1884; die Illustrationen vorzüglich, der Text mangelhaft) längeren Aufenthalt im Bereich der antiken Kunst zu nehmen. In hohem Grad wird Sie auch anziehen und befriedigen das monumentale Werk: Geschichte der deutschen Kunst, das bei Grote in Berlin seit 1885 erscheint (Baukunst von Dohme, Plastik von Bode, Malerei von Janitscheck, Kunstgewerbe von Falke) und die erste grössere katholische Kunstgeschichte von Ad. Fäh Grundriss der Geschichte der bildenden Künste, (Freiburg, Herder 1887, erschienen sind 3 Liefg.), ferner H. Knackfuss Deutsche Kunstgeschichte (Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing 1888, 2 Bde.), ein in jeder Hinsicht vorzügliches Buch.

Doch ich muss abbrechen, um die Bücherliste nicht endlos werden zu lassen und Sie am Ende mehr abzuschrecken als anzulocken. Nur die besten Nachschlagebücher seien noch genannt. Gute archäologische Wörterbücher verdanken wir Otte (2. Auflage, Leipzig 1877) und Müller-Mothes (Leipzig 1877, 2 Bde., illustr.), ferner L. Gerlach (Illustr. Wörterbuch der mittelalterl. Kirchenbaukunst, Ebner, Stuttgart 1888). Die Realencyklopädie der christl. Alterthümer von F. H. Kraus (Freiburg, Herder 1882—1886) ist Ihnen bekannt. Ein praktisches Nachschlagebuch in Sachen der christl. Kunst ist das an Illustrationen sehr reiche Werk von Carl Atz „Die christliche Kunst in Wort und Bild" (Würzburg, Wörl 1884).

Und nun Glück auf zu Ihrer ersten Wanderung! Mögen die Pfade anfangs beschwerlich und hart sein, sie führen hinauf zu den Höhen, droben lohnt sich die Mühe in der sonnenwarmen, klaren Höhenluft, in dem weiten Umblick. Aber haben Sie Acht, dass Sie nicht auf Irrwege sich verlocken lassen, die vielleicht zunächst in lachende Auen zu führen verheissen, aber in Abgründen enden. Nehmen Sie zum sichern Kompass das Wort St. Augustins: „Wo Ordnung herrscht, da ist Schönheit und jede Ordnung kommt von Gott."

Ihr ergebener

Prof. Keppler.

Nachrichten.

Aufgrabungen in der Krypta der Abteikirche zu Werden.

a) Steinsarkophag.

Als der hl. Ludgerus, der erste Bischof von Münster und Stifter der Abtei Werden, im Jahre 809 starb, ging der Besitz dieses Klosters gemäfs dem damaligen Brauche, wonach die aus Privatmitteln gegründeten Klöster sich unter den geistlichen Anverwandten des Stifters weiter vererbten, zuerst auf Ludgers Bruder, Hildigrim I., Bischof von Chalons, über. Nach seinem Tode im Jahre 827 folgten ihm seine Neffen, zuerst Gerfrid, zweiter Bischof von Münster († 839), Thiatgrim († 840), Altfrid, dritter Bischof von Münster († 849) und endlich Hildigrim II., Bischof von Halberstadt († 887 oder 888). Er war der letzte der Ludgeriden in Besitz und Verwaltung von Werden; unter seiner Zustimmung erging am 22. Mai 877 das königliche Privileg für Werden, wodurch Ludwig III. bestimmte, dafs Werden Hildigrim untergeben sein solle, so lange er lebe, dafs nach seinem Tode aber die Mönche das Recht der freien Abtswahl und der eigenen Gerichtsbarkeit geniefsen sollten.

Der hl. Ludgerus ist entsprechend der von ihm selbst getroffenen Bestimmung zu Werden beigesetzt worden; auch von seinen fünf Nachfolgern im Besitze Werdens hat sich keiner begraben lassen an der Stätte seines bischöflichen Wirkens; sie haben alle ihre Ruhe gesucht in Werden, in der Nähe ihres heiligen Anverwandten. Ihre Grabstätten in der Krypta der Abteikirche waren früher durch Tumben geschmückt, welche leider im Jahre 1783, ohne eine Spur zu hinterlassen, beseitigt worden sind. Die Nachrichten über die Lage derselben sind dunkel und sich widersprechend, namentlich ist dies der Fall in Bezug auf das Grab Hildigrim I. Zwei verschiedene Oertlichkeiten können nach der Ueberlieferung dafür in Betracht kommen. An einer derselben habe ich jüngst Nachgrabungen vorgenommen. Dieselben waren insofern von Erfolg begleitet, als an der in's Auge gefafsten Stelle ein Sarkophag aufgefunden würde. Derselbe ist aus einem 2,07 *m* langen, 73 *cm* breiten Steinblock, dessen Tiefe nicht freigelegt wurde, hergestellt. Die innere Grabnische ist 1,89 *m* lang, 53 cm breit und 44 *cm* tief. Die Wandungen sind 10 *cm* stark. Die Decke wird gebildet aus einer sargdeckelartig gestalteten, am äufseren Rande 7 *cm* starken Steinplatte. Die Leiche war, wie deren noch erhaltene Reste ergaben, darin gebettet, mit dem Haupte nach Westen, also (entsprechend der kanonischen Vorschrift) nach dem Altar gerichtet, welcher sich früher am Grabe des hl. Ludgerus erhob. Geruht hatte das Haupt des hier Bestatteten auf einer am Kopfende angebrachten 20 *cm* breiten und 6 *cm* hohen Steinplatte, deren Länge der Breite des Grabraumes entsprach. Der Schädel lag auf der Brust; das Haupt mufs somit ziemlich auf der Kante des Steines gelegen haben und bei eingetretener Verwesung heruntergefallen sein. Keine Spur wies darauf hin, dafs das Grab jemals geöffnet und die Lage der Gebeine verändert worden ist; dieselben sind auch jetzt unberührt geblieben, jedoch hat sich auf Grund ungefährer Messungen feststellen lassen, dafs die Reste einem dünnknochigen Manne von mittlerer Gröfse angehört haben.

Der Boden des Sarges war mit einer Schicht eingetrockneten schwarzen Staubes bedeckt; ob sich in demselben vielleicht noch Gewandreste oder kleinere Beigaben erhalten haben, mufs vorläufig dahingestellt bleiben; gröfsere Beigaben werden sich indefs nicht vorfinden, dieselben hätten sonst sichtbar sein müssen.

b) Mosaikfussboden.

Die Grabkammer, welche früher das Grab des hl. Ludgerus umschlofs, war bis zu ihrer Umgestaltung im Jahre 1879 mit einem Mosaikfufsboden versehen, der, aus einzelnen Bruchstücken roh zusammengefügt, keinen Zweifel darüber liefs, dafs er in dieser Gestalt nicht ursprünglich für diese Stelle bestimmt sein konnte. Die Ansichten, welchem Raum er anfänglich angehörte, beruhten jedoch lediglich auf Muthmafsungen. Die Nachgrabungen, welche sich an die Aufdeckung des vorbeschriebenen Grabes anschlossen, haben in dieser Beziehung volle Klarheit gebracht; sie führten nämlich etwa 15 cm unter dem jetzigen Fufsboden der Krypta zur Auffindung eines Mosaikfufsbodens, welcher in seiner Formgebung und in der Art seiner Herstellung vollständig mit den Bruchstücken in der Grabkammer übereinstimmt. Derselbe schliefst sich an der offengelegten Stelle in einem besonderen Randmuster an eine der Mittelschiffsäulen an; es ergiebt sich daraus, dafs der Mosaikbelag für die sich östlich an die Ludgerus-Gruft anschliefsende Krypta hergestellt worden ist.[1]) Die erwähnten Bruchstücke sind dann bei Herstellung des jetzt vorhandenen Belags (wahrscheinlich 1783) in die Grabkammer übertragen worden.

Die Ansichten über die Zeit der Entstehung jenes Mosaiks gehen weit auseinander; Wulff neigt sich dem IX., aus'm Weerth dem XI. Jahrhundert zu. Es mufs einer späteren Erörterung vorbehalten werden, welcher dieser Angaben die gröfsere Wahrscheinlichkeit zur Seite steht.

Angesichts dieser Entdeckungen hat der Kirchenvorstand beschlossen, demnächst den Fufsboden der

[1]) Auf eine Beschreibung desselben mufs hier für jetzt verzichtet werden. Es sei hingewiesen auf die Abbildungen bei Wulff: „Die ältesten Theile der Abteikirche zu Werden", Organ für christliche Kunst, Jahrg. 1866 (S. 213); aus'm Weerth: „Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln", Bonn 1873 (S. 11).

Krypta vollständig entfernen zu lassen und steht zu hoffen, dafs es alsdann gelingen wird, über die Grabstätten der sämmtlichen Ludgeriden Klarheit zu gewinnen und zugleich noch weitere Reste jenes kostbaren und in deutschen Kirchen seltenen Mosaikenschmuckes blofs zu legen. In diesem Falle sollen die Grabstätten mit einem künstlerisch ausgestatteten Belag versehen werden und der Mosaikboden eine stilgerechte Ergänzung erfahren.

Auf die Resultate der in Aussicht genommenen weiteren Untersuchung komme ich an dieser Stelle zurück. W. Effmann.

Bücherschau.

Deutsche Kunstgeschichte von H. Knackfufs, Professor an der Königl. Kunstakademie zu Kassel. 2 Bände. Mit 942 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. 1888.

Eine Geschichte der deutschen Kunst zu schreiben, wie sie sich von Anbeginn bis zu unserer Zeit in der Mannigfaltigkeit ihrer Gebiete und Zweige entfaltet hat, ist ein grofses Unternehmen. Ausdauer in der Beobachtung, Schärfe im Urtheil, Eifer im Studium ist da unbedingtes Erfordernifs, wenn die Darstellung sich nicht in ausgetretenen Geleisen bewegen, wenn sie vielmehr auch den erfahrenen Leser befriedigen, wenn sie die Wissenschaft fördern soll. Solch ein Handbuch wächst am leichtesten aus der berufsmäfsigen Beschäftigung, aus den Kollegienheften heraus. Am meisten Achtung aber fordert es heraus, wenn es ganz oder zum Theil die Frucht privater Thätigkeit ist. Denn grofs sind die Anforderungen, die da der Unternehmer an sich stellen mufs, weil sie denjenigen entsprechen müssen, die der Leser heutzutage und namentlich augenblicklich stellen darf. — Noch ist die „Geschichte der deutschen Kunst" nicht abgeschlossen, welche seit drei Jahren in Berlin erscheint in fünf Abtheilungen von fünf der hervorragendsten Vertreter der einzelnen Zweige vortrefflich bearbeitet; kaum bis zur Hälfte sind die Lieferungen gediehen, in denen die „Geschichte der deutschen Kunst" von Lübke erscheint. — Wird das neue Buch unter diesen Umständen und angesichts der von allen Seiten angekündigten und sich anbietenden Spezialwerke auf dem überschwemmten, um nicht zu sagen übersättigten literarischen Kunstmarkte sich Geltung verschaffen? Wir wünschen und hoffen: Ja; denn es ist durchaus gründlich und originell, gut geschrieben und nicht minder gut ausgestattet.

Beginnen wir mit dem letzteren, der Ausstattung, so zeigt diese den auf diesem Gebiete vorzüglich bewanderten Künstler sowohl in Bezug auf die Auswahl der Gegenstände, als auf deren Ausführung und Vertheilung resp. Anordnung. Sämmtlich in den höchst sauber gedruckten Text aufgenommen, dienen die Illustrationen ihm nicht nur zur Erläuterung, sondern auch zur Verzierung als Initialen, Kopfleisten, Bordüren u. s. w. Vieles beruht hier auf neuer Aufnahme; manches ist erst hier in die Kunstgeschichte eingeführt. Und dennoch ist kein unbedeutender Gegenstand zur Abbildung gelangt, denn der Verfasser liebt es, gerade an den hervorragendsten Gebilden die Entwickelung der Kunst nachzuweisen; defswegen ist er nicht so sehr bestrebt, Alles zu erwähnen, als vielmehr das Bedeutungsvolle und Charakteristische aus jedem Kunstzweige und jeder Epoche in Wort und Bild hervorzuheben und es eingehend zu beschreiben. Die grofsen Marksteine werden vor Allem betont, die Umstände, unter denen sie entstanden sind, die Einflüsse, die sie ausgeübt haben, erörtert. Was da an welt- und kulturgeschichtlichen, an ästhetischen und technischen Bemerkungen und Eröterrungen in die Darstellung sich mischt, meistens in Gestalt eines kleiner gesetzten Kommentars, der mit den gröfser gedruckten mehr elementaren Unterweisungen abwechselt, ist höchst lehrreich und unterhaltend. Man merkt es dem Verfasser überall an, dafs er in den Perioden, deren Kunstdenkmäler er prüft, mit ganzer Seele lebt und zwar voll Objektivität und ohne jedes Vorurtheil. Nirgendwo hindert der Enthusiasmus die Kritik, niemals diese die Unbefangenheit, ohne die am allerwenigsten das Mittelalter richtig beurtheilt werden kann. Der Verfasser ist Maler von Beruf und diese Eigenschaft verleugnet sich nicht in seinem Buche, gereicht ihm aber zum Vortheile; denn die dekorativen Rücksichten, die in anderen Kunstgeschichten hinter den archäologischen meistens allzusehr verschwinden, erhalten hier die entsprechende Beleuchtung. Defswegen drängt sich auch die Architektur nicht allzusehr in den Vordergrund, defswegen verleugnet sich auch das Interesse nicht, welches der Verfasser den Erzeugnissen der spätromanischen Periode in besonderem Mafse zu Theil werden läfst. — In Bezug auf die Haupteintheilungsglieder (die Anfänge der deutschen Kunst — der romanische Stil — die Gothik — die Renaissance, die späteren Stilwandlungen der neuzeitlichen Kunst, XIX. Jahrhundert) geht der Verfasser den herkömmlichen Weg, aber in Bezug auf die weiteren Gliederungen folgt er eigenen Gesichtspunkten, die zu überraschenden Kombinationen führen und z. B. die frühgothische Baukunst in den „drei grofsen rheinischen Domen", die so mannigfachen Schöpfungen der Kleinkünste in „den Innungen der Künstlerhandwerker", deren Leben und Treiben vorführen. Zahlreiche, auf dies praktische Kunstschaffen abzielende Bemerkungen laufen überall unter und der Verfasser zeigt auch hier eine derartige Summe von Kenntnissen, dafs der Leser seinen eigenen das unaufhörliche Wachsthum anmerkt. Und diese Kenntnisse sind durchaus originell, das Ergebnifs eigenen Nachdenkens und selbstständigen Forschens. Daher begegnet man überall eigenartigen, stellenweise frappanten Urtheilen, die aber nirgendwo die gesunde Anschauung vermissen lassen. Auch denjenigen Gebieten und Perioden, denen sich die Kunstwissenschaft erst seit Kurzem, oder nur unvollkommen gewidmet

hat, läfst der Verfasser Untersuchungen angedeihen, die ebenso viel Tiefe als Geschmack und Objektivität bekunden und dem Leser das Urtheil erleichtern, obgleich sie über dasjenige des Verfassers keinen Zweifel lassen. Der Ueberblick über die Entwicklung der Kunst in diesem und im vorigen Jahrhundert, in der die malenden und zeichnenden Künste im Vordergrunde stehen, wird das Interesse in besonderem Mafse wecken; die scharfe Charakterisirung und bestimmte Abwerthung der in den letzten Jahrzehnten vom Schauplatze abgetretenen Malerfürsten wird auf die Anschauungen Mancher von wesentlichem Einflusse sein. — Ein eingehendes Register erleichtert die Benutzung des vortrefflichen Buches, welches sich als eine der kostbarsten Gaben des Weihnachtsbüchermarktes bewähren wird. Schnütgen.

Königliche Museen zu Berlin.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Mit 68 Tafeln und 70 Textillustrationen. Bearbeitet von Wilh. Bode u. Hugo von Tschudi. Geh. 20 Mark. Berlin, W. Spemann. 1888. 4⁰. VI und 263 S.

Ein Werk, das der herrlichen Sammlung ebenbürtig ist, dern Bestände es in Wort und Bild gleich musterhaft vorführt. Was das Berliner Museum an Werken der Bildnerkunst im weitesten Sinn aus christlicher Zeit besitzt, ist viel zu wenig bekannt und gewürdigt: keine Sammlung der Welt hat dergleichen aufzuweisen. Mögen da und dort einzelne Werke und ganze Gruppen von hervorragendem Werthe zu finden sein: nach Fülle und Wahl steht die Berliner Sammlung wohl allen voran, so dafs es kaum Uebertreibung ist, wenn man sagt, um italienische Plastik in bequemer Uebersicht zu studiren, müsse man das Berliner Museum besuchen. Wie Bode's Sinn und Thatkraft die Sammlung selbst gestaltet hat und sie belebt, so gehört auch ihm die schöpferische Idee des herrlichen Katalogs. In wohl abgewogener Kürze werden nach Zeiten, Ländern, Schulen und Meistern gegen 1200 Nummern beschrieben und mit fast gleichviel Abbildungen begleitet. Soweit sie in den Text eingedruckt sind, stehen dieselben nach Darstellungsweise und farbigem Werth in wohlthuendem Einklang mit der Druckwirkung der Schrift, ein in deutschen Veröffentlichungen seltener Fall. Die weitaus gröfste Zahl der Abbildungen ist auf Lichtdrucktafeln, sparsam zwar, aber durchaus genügend vereinigt. Dafs das deutsche Mittelalter, sowohl in kleinern Werken (Elfenbein), als auch in Arbeiten der grofsen Skulptur nicht zu kurz kommt, soll mit um so gröfserer Anerkennung hier hervorgehoben werden, als seitens vieler Sammlungen unsere deutsch-mittelalterliche Skulptur bislang mit einer wahren Verachtung behandelt zu werden pflegte, und in Folge davon unzählige werthvolle Stücke verschleudert wurden, für welche unsere Lokalsammlungen die nächste und berechtigte Bewahrungsstätte gewesen wären.

Mainz. Friedrich Schneider.

Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. In amtlichem Auftrage bearbeitet von Hans Lutsch, Kgl. Regierungsbaumeister. Bd. II. Lieferung 1—3. 8⁰. Breslau, W. G. Korn. 1888.

Die vorstehend bezeichnete, an die 1886 erschienene Monumentenstatistik der Stadt Breslau sich anreihende Veröffentlichung verdient die jener Statistik vielfach zu Theil gewordene lobende Anerkennung in besonderem Mafse. Wenn man bedenkt, welche geschichtlichen Studien, wie viele eingehende Ermittelungen an Ort und Stelle zur Bewältigung des so reichen, vielgestaltigen Stoffes erforderlich waren, so begreift man kaum, dafs dies binnen verhältnifsmäfsig so kurzer Frist möglich geworden ist.

Die erste Lieferung hat die Denkmäler der Grafschaft Glatz und des Fürstenthums Münsterberg, die zweite die des Fürstenthums Schweidnitz, die dritte die Denkmäler der Fürstenthümer Brieg und Breslau zum Gegenstand. Jedem Hauptabschnitte ist eine Einleitung vorangeschickt, welche einen Ueberblick über die Geschichte des betreffenden Landestheils gewährt und ist derselben eine Literaturangabe beigefügt. Es folgen sodann in alphabetischer Ordnung die Ortschaften, worin sich künstlerisch Bemerkenswerthes befindet. Alles dahin Gehörige, den Inhalt der Sakristeien nicht ausgeschlossen, wird genau beschrieben unter besonderer Hervorhebung der Bauwerke. Auch hier wird auf die bezügliche Literatur hingewiesen und auf eine Datirung der beschriebenen Gegenstände Bedacht genommen. Der Unterzeichnete der in Schlesien blofs Breslau und Brieg näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte, kann, soweit sein Urtheil reicht, in Bezug auf letztgenannte Stadt nur sagen, dafs der Verfasser, wie in formeller, so auch in sachlicher Beziehung seiner Aufgabe sich vollkommen gewachsen zeigt.

Zum Schlufs sei noch einem Wunsche Ausdruck gegeben. Derselbe geht dahin, dafs dem Werke ein Bilderatlas beigegeben werde. Wie umständlich die Beschreibungen von Kunstwerken, namentlich von Bauten auch sein mögen, dem Nichtfachmann werden sie eine klare Vorstellung nicht gewähren, ein lebendiges Interesse bei demselben schwerlich wecken, ja selbst den Fachmann in mancher Beziehung unbefriedigt lassen, weshalb denn auch bei Weitem die meisten ähnlichen Werke sich mit Abbildungen ausgestattet finden. Es läfst sich kaum denken, dafs die Provinz Schlesien vor der zu jenem Zweck erforderten Geldaufwendung dauernd zurückschrecken werde. — Für Pfingsten 1889 ist die den Band vollendende Schlufslieferung nebst Titelblatt und Inhaltsverzeichnifs in Aussicht gestellt.

Köln. A. Reichensperger.

Abhandlungen.

Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus.

Mit Lichtdruck (Tafel XVII).



Das auf dem folgenden Blatte, in einem Lichtdruck reproduzirte Gemälde, das eine der werthvollen, aus dem Nachlasse des Dr. Dormagen gewonnenen Bereicherungen des Museums in Köln ist, gehört zu den charakteristischen Arbeiten eines Meisters, der, eine durchaus eigenartige Erscheinung unter den deutschen Künstlern in der Zeit um 1500, seit lange die Aufmerksamkeit der Forscher wie des die Gallerien besuchenden Publikums in hohem Grade gefesselt hat. Nach einem seiner bedeutendsten Werke, das mit der Sammlung Boisserée in die Münchener Pinakothek gelangt ist und als Hauptfigur zwischen anderen Heiligen den Apostel Bartholomäus zeigt, hat er seinen vorläufigen Namen: „Meister des heil. Bartholomäus" erhalten. Zwei andere gröfsere Altäre von seiner Hand: den Thomas-Altar und den Altar vom heil. Kreuze bewahrt schon länger das Kölner Museum. Sonst konnten ihm bisher nur noch folgende Bilder zugeschrieben werden: eine Tafel mit zwei Heiligen im Mainzer Museum, eine andere ähnliche in der Gallerie zu London, eine grofse Kreuzabnahme im Louvre, die gleiche Darstellung bei Mrs. Meynell Ingram in London, eine Anbetung des Kindes bei Herrn Oskar Hainauer in Berlin und eine Madonna mit Heiligen in Darmstadt, wozu ich noch eine neuerdings in die fürstliche Sammlung zu Sigmaringen gelangte Anbetung der heil. drei Könige fügen möchte (Nr. 227, nicht zu verwechseln mit dem Schulbilde Nr. 28: die heil. Familie).

Es kann wohl kein Zweifel mehr darüber sein, dafs der Maler in Köln heimisch war. Selbst wenn wir nicht wüfsten, dafs seine bekanntesten Arbeiten alle aus kölnischen Kirchen stammen, würden uns die stilistischen Eigenthümlichkeiten und die in seinen Figuren sich ausdrückende Empfindung davon auf das Bestimmteste überzeugen. Der kühne Versuch Alfred's von Wurzbach, ihn mit dem grofsen Schwaben Martin Schongauer zu identificiren, ist durch Scheibler's eingehende Kritik endgültig vereitelt worden. Eine solche Hypothese aber wurde überhaupt nur möglich durch die allerdings nicht abzuleugnende Wahrnehmung, dafs der Meister in wesentlicher Weise von seinen kölnischen Zeitgenossen abweicht, eine vereinzelte Stellung unter denselben einnimmt. Stehen die letzteren: ein Meister der Sippe, ein Meister von St. Severin nämlich ganz unter dem ihre Werke bestimmenden Einflusse der niederländischen Kunst, so tritt uns im Meister des Bartholomäus eine bei weitem selbstständigere, originale Begabung entgegen. Gerade hierin aber ist seine Bedeutung zu suchen.

Eine entscheidende Wandlung in der Entwickelung der kölnischen Malerei, wie wir sie vom XIII. Jahrhundert bis zu der Thätigkeit Stephan Lochner's zusammenhängend verfolgen können, findet etwa um 1460 statt, als plötzlich die kölnischen Maler vollständig unter den Bann der benachbarten niederländischen Kunst gerathen. Die niederländische Manier wird die allein herrschende, der Zusammenhang mit der grofsen älteren Kunst scheint ganz verloren gegangen: da tritt unser Meister auf, der, ein Reaktionär, wieder an Stephan's Werke anknüpft. Wohl scheint auch er seine Studien in den Niederlanden gemacht, dort jene Meisterschaft in der Technik gewonnen zu haben, die zur fesselnden Wirkung seiner Bilder nicht wenig beiträgt, aber diese Errungenschaften seiner Lehrjahre verwerthete er im Dienste jenes ächt kölnischen Ideales, das uns vor Allem aus der dem Meister Wilhelm zugeschriebenen „Madonna mit der Bohnenblüthe" und dem Dombilde so vertraut geworden ist.

In welcher Weise aber äufsert sich, welchen Charakter gewinnt diese reaktionäre Bestrebung in den Bildern? Der Meister des Bartholomäus ist ein Sonderling durch und durch: ein souveräner Beherrscher der malerischen Technik, von

nie zu ermüdender Geduld bei der sorgsam emailartig die Farben verschmelzenden Ausführung, auf pikante koloristische Effekte und phantastischen Reichthum der Trachten bedacht, ein scharfer Beobachter der Natur, ein witziger Kopf, der das Barokke, Geistreiche und Paradoxe liebt. Alles was wir von seelischer Empfindung in der älteren Schule finden, ist von ihm zum Beigeschmack für seine wie auf Salonunterhaltung und -wirkung zielenden Werke gemacht worden. Er treibt Alles auf die Spitze! Seine Figuren, von äufserster Eleganz, kleiden und halten sich mit gesuchter Grazie: mit süfslich gespitzten Mündern, affektirt geneigten Köpfchen, die langen Finger wie Spinnenbeine bewegt, stehen vor reichen aufgehängten Brokatstoffen die Frauen geziert neben Männern, die in Blick und Kopfhaltung ein tiefes Denken, gewaltsame innere Entschlüsse vorgeben möchten. In der Luft fliegen Putten in italienischem Stil, eine lichte, klare, durch fein beobachtete Luftperspektive ausgezeichnete Landschaft öffnet sich dem Blick, reiche gothische, wie von dem geschicktesten Goldschmiede ciselirte goldene Architektur rahmt das Ganze ein. Peinlich genaue, vor dem Widerwärtigen nicht zurückscheuende Naturnachahmung im Nackten soll nicht abschrecken, sondern reizen. Es ist unzweifelhaft einer der kuriosesten, zugleich reizvollsten und abgeschmacktesten Künstler aller Zeiten!

Aus unserem Madonnenbildchen allein würde sich freilich eine Auffassung des Künstlers, wie die eben gegebene, nicht ganz gewinnen lassen: es gehört zu den liebenswürdigsten, einfachsten und ungetrübteres Gefallen erweckenden Werken. Aber eine aufmerksame Betrachtung wird auch hier alle wesentlichen Elemente seiner Kunstrichtung entdecken. Vor Allem gewahrt man den charakteristischen breiten Kopftypus mit der schmalen etwas gekniffenen Nase, der hohen eckigen Stirn, dem zierlichen kleinen Munde mit den in die Höhe gezogenen Winkeln, den schweren Augenlidern — einen Typus, der die engste Verwandtschaft mit den vom sogen. Meister Wilhelm und von Stephan dargestellten hat, aber deren Eigenthümlichkeiten alle manieristisch übertrieben zeigt; ferner die Körperformen des Kindes: die dünnen Extremitäten, den schlauchartig gebildeten Bauch, das muntere Köpfchen mit der aufgeworfenen Nase, dann die eigenthümliche Form der Hände und Finger, endlich die Beigaben des brokatnen Teppichs, der gothischen mit Edelsteinen geschmückten Ornamentik des Bogens, die lichte, fein und geistreich ausgeführte Landschaft: links hellgebliche Hügel, die mit lichtgraugrünem Gras bewachsen sind, rechts einen Weiher mit einem thurmartigen Gebäude, davor sattgrünes Gebüsch, dahinter bläulich bewachsene Hügel. Das eigenthümliche naturalistische Bestreben äufsert sich in bezeichnender Weise in der peinlich genauen Wiedergabe des Druckes, welchen Maria's Finger auf das weiche Fleisch des Kindes ausüben, sowie der Reflexlichter auf den Fingernägeln. Die Farben sind leuchtend und gesättigt: von dem gold- und rothbrokatnen Teppich und der tiefblauen Gewandung der Jungfrau hebt sich licht das mit ganz leichten graulichen Schatten modellirte gelblich weifsliche Inkarnat ab. In dem röthlich blonden weichen Haare der Maria ist ein Perlendiadem befestigt. Die unbegreifliche Vollendung der technischen Behandlung macht auch hier ebenso erstaunen, wie der ausgesprochene, eigenartige Farbengeschmack.

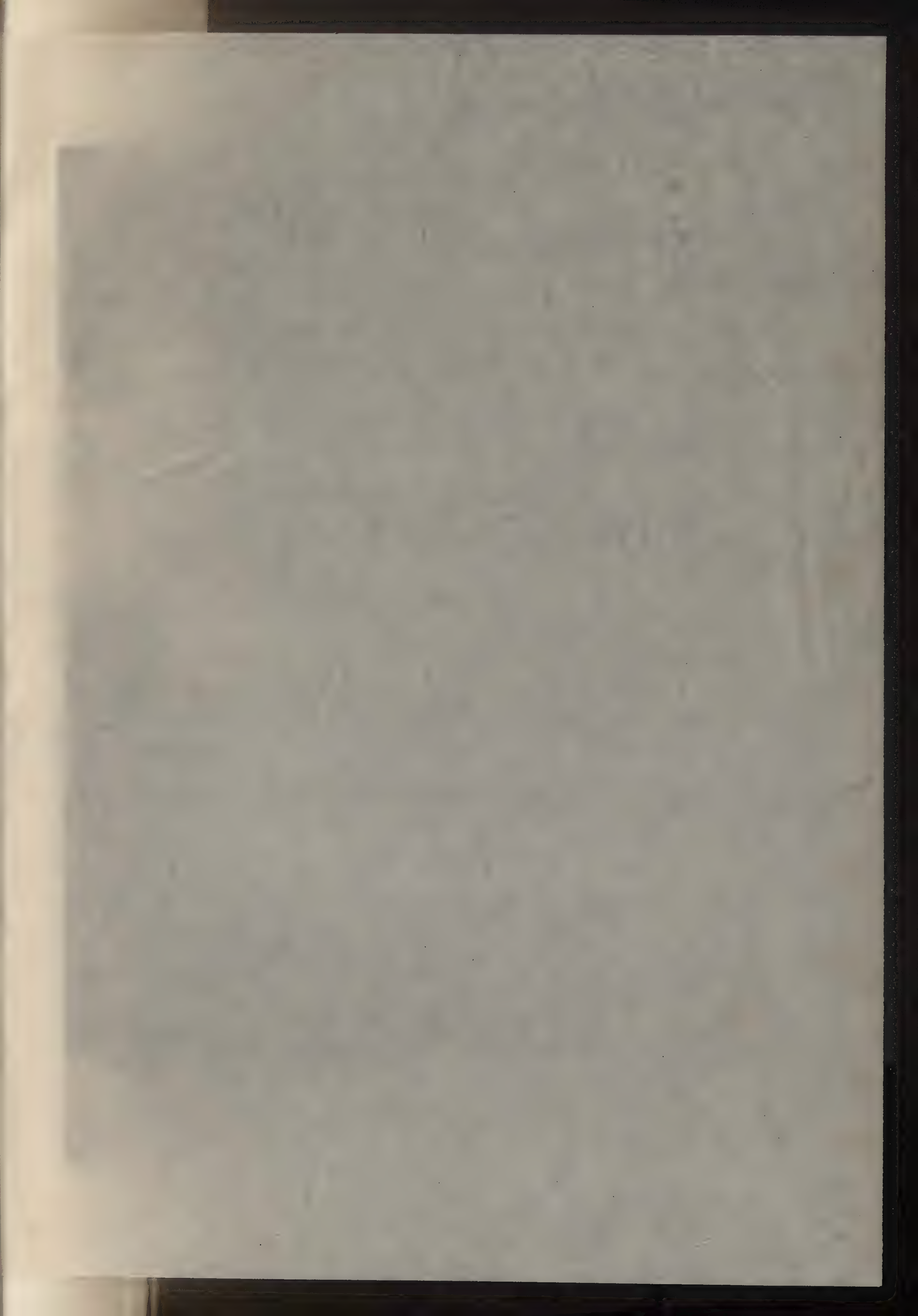
Was dem Bilde aber bei aller unzweifelhaften Gesuchtheit einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist der anmuthige Gegensatz zwischen dem sinnenden Ausdruck stiller Befriedigung der Mutter und der ungemein natürlichen, heiteren Lebhaftigkeit des Kindes. Das ist ein letzter Klang aus jener Welt der reinen Harmonien, in welcher die älteren kölnischen Maler gelebt hatten.

Bonn. Henry Thode.

Die nebenstehende Vignette (wie die Initiale N Sp. 397) ist der Kölner Dombibliothek entnommen, und zwar dem Kodex XCV, welcher dem XII. Jahrh. angehört und in eleganter mit sehr schönen Anfangsbuchstaben ausgestatteter Schrift »Gregorii Magni Registrum« enthält. Die Vignette, welche die Bestimmung hat, den Schlufs zu markiren — eine in den mittelalterlichen Kodizes selten vorkommende Verzierung — beruht auf Federzeichnung und ist ganz farblos.



D. H.

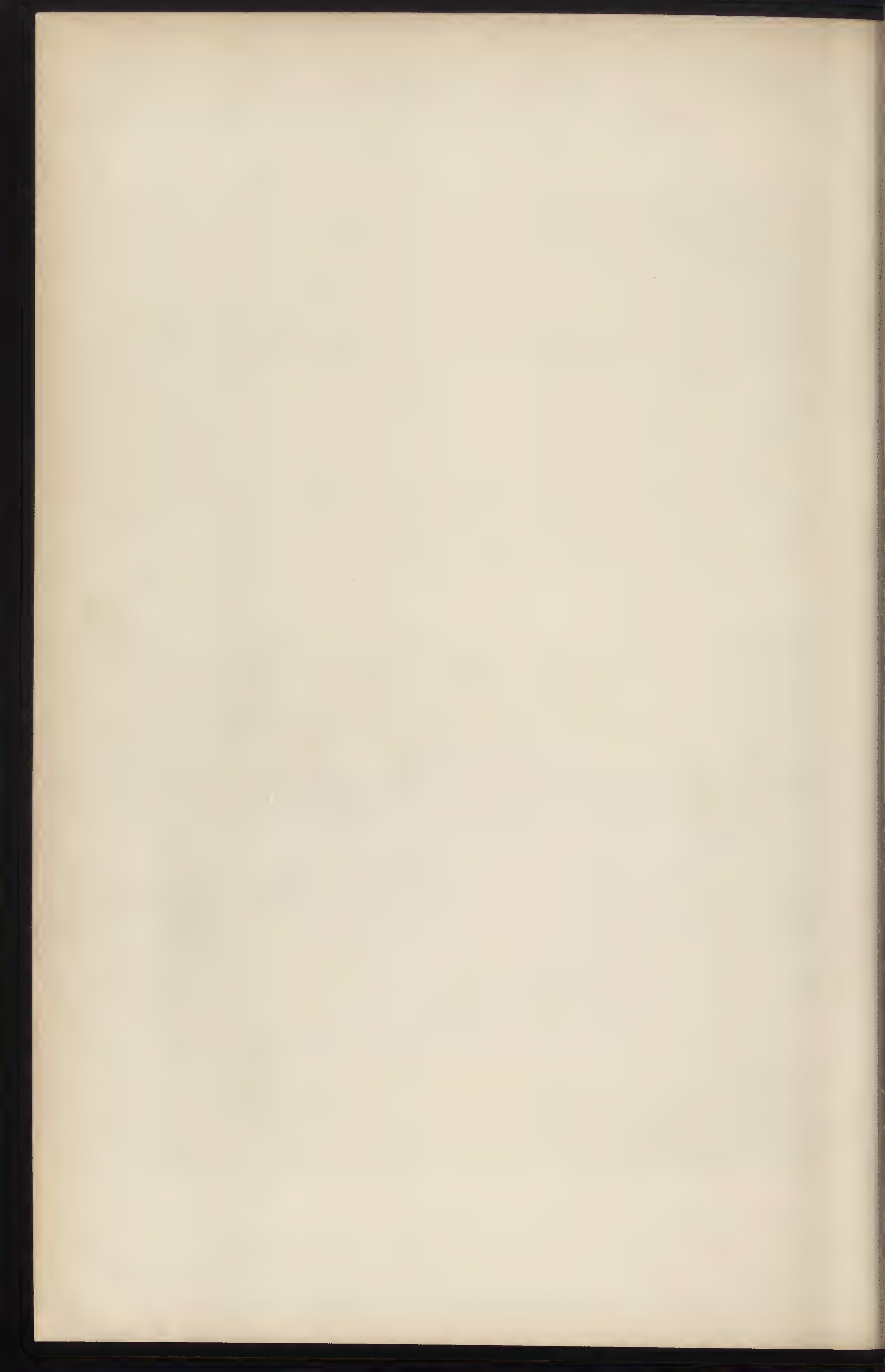


nie zu ermüdender Geduld bei der sorgsam [illegible] rung, auf pikante koloristische Effekte und phantastischen Reichthum der Trachten bedacht, ein scharfer Beobachter der Natur, ein witziger Kopf, der das Barokke, Geistreiche und Paradoxe liebt. Alles was wir von seelischer Empfindung in der älteren Schule finden, ist von ihm zum Beigeschmack für seine wie auf Salonunterhaltung und -wirkung zielenden Werke gemacht worden. Er treibt Alles auf die Spitze! Seine Figuren, von äußerster Eleganz, kleiden und halten sich mit gesuchter Grazie: mit süßlich gespitzten Mündern, affektirt geneigten Köpfchen, die langen Finger wie Spinnenbeine bewegt, stehen vor reichen aufgehängten Brokatstoffen die Frauen geziert neben Männern, die in Blick und Kopfhaltung ein tiefes Denken, gewaltsame innere Entschlüsse vorgeben möchten. In der Luft fliegen Putten in italienischem Stil, eine lichte, klare, durch fein beobachtete Luftperspektive ausgezeichnete Landschaft öffnet sich dem Blick, reiche gothische, wie von dem geschicktesten Goldschmiede ciselirte goldene Architektur rahmt das Ganze ein. Peinlich ge- [illegible] scheuende Naturnachahmung im Nackten soll [illegible]

[illegible] es gehört zu den liebenswürdig[illegible] [illegible] und ungetrübteres Gefallen erwe[illegible] [illegible] Kunstrichtung [illegible] [illegible]



Die Dormagen'sche Madonna vom Meister des Bartholomäus
im Kölner Museum.



Meister Anton Eisenhut und sein Nachfolger Meister Otto Meier.



Der liebenswürdigen Bereitwilligkeit, womit der Graf von Fürstenberg zu Herdringen die in seinem Familien-Archiv befindlichen Anschreib-Kalender seines berühmten Ahnherrn im achten Grade Caspar's von Fürstenberg, Landdrosten von Westfalen, zur Verfügung stellte, ist es zu danken, dafs die nachfolgenden Nachrichten haben veröffentlicht werden können. Jene Kalender, gewissermafsen zu Tagebüchern ausgestaltet, eine wahre Fundgrube für Familien- und Landesgeschichte, sind wahrscheinlich für ihre Zeit einzig in ihrer Art unter dem deutschen Adel. Sie umfassen die Zeit von 1572 bis 1610 (Jan. 7. letzte Einzeichnung), von welcher 32 Kalender noch vorhanden sind, dagegen 7 aus der Reihe verloren scheinen, auch schon im vorigen Jahrhundert[1]) nicht mehr aufgefunden worden sind. Die Bearbeitung derselben, denn so mufs man ihre theilweise Veröffentlichung im „Leben und Wirken Caspar's von Fürstenberg von Pieler (Paderborn, Schöningh 1873) nennen, ist leider als verfehlt zu bezeichnen. Ein einfacher, wort- und buchstabengetreuer Abdruck wäre sehr verdienstlich und viel erspriefslicher gewesen, wie dieses Durcheinanderwerfen nach Materien, dieses Aneinanderreihen scheinbar zusammengehöriger Dinge, dieses Zerren und Verschieben ohne Innehaltung der Chronologie, vor Allem das Auslassen von dem Verarbeiter werthlos scheinenden Sachen — alles mit dem Schein und der Absicht gröfserer Uebersichtlichkeit und Ordnung!

Wie anders lebensvoll gestaltet sich das Bild dieses thatenreichen Lebens Demjenigen, welcher sich der Mühe unterzieht, die täglichen Einzeichnungen einfach der Reihe nach, gewissenhaft von Tag zu Tag, so, wie sie niedergeschrieben wurden, durchzulesen. Der Zeitraum von fast vierzig Lebensjahren eines überaus thätigen und vielbeschäftigten Mannes in hervorragender Stellung rollt an dem Leser vorüber und gewährt ein so unmittelbares frisches Bild aus lauterster Quelle, wie es der interessanteste Roman nicht lebendiger zu bieten vermag. Der Mühe ist übrigens deshalb an und für sich kaum zu erwähnen, da die Handschrift durchweg eine sehr deutliche und gut lesbare ist und nur in einem Jahrgang, im Mai und Juni 1608, etliche Blätter verblafst sind. Aber es gehört Zeit dazu, besonders wenn die Lektüre, aufser der eigenen, angenehmen Unterhaltung, auch nutzbringend sein soll. Und da mufsten die Notizen um so reichlicher ausfallen, als mühsames Suchen und die Vergleichung nur zu oft ergab, wie lücken- und mangelhaft von Pieler gearbeitet worden war, — was er freilich selbst S. 367 mit den entschuldigenden Worten andeutet: die Geschichtsquelle sei bei weitem nicht erschöpft.

Wie sehr das der Wahrheit entspricht, soll, da der wortgetreue Abdruck der ganzen Kalender-Reihe zur Zeit noch fehlt, hier nur an einem Gegenstande dargethan werden, weil auch für die Kunstgeschichte werthvolle Notizen darin, bisher ungehoben, vorhanden sind.

Die im Jahre 1879 vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines 50jährigen Bestehens in Münster veranstaltete Alterthümer-Ausstellung hat, durch den Herdringer Silberschatz, wenn nicht gerade die Entdeckung gemacht, so doch die hohe Bedeutung des Warburger Goldschmieds Meister Anton Eisenhut für weitere Kreise vermittelt. Westfalen besitzt in ihm einen Künstler, dessen Arbeiten sich dem Besten, was die Uebergangszeit und Renaissance hervorgebracht, würdig an die Seite stellen. Die herrlichen Silberstücke im Besitz des Grafen von Fürstenberg tragen zum Theil seinen Namen eingravirt und wenn auch vereinzelte Stimmen an dem einen oder andern der nicht damit bezeichneten seine Meisterhand nicht glaubten erkennen zu sollen, so ist doch im Ganzen die Meinung die vorherrschende geblieben, jene prächtigen Kirchengeräthe seien sämmtlich von ihm hergestellt. Das im höchsten Grade rege gemachte Interesse wendete sich u. a. vorzugsweise zwei Fragen zu: Wie und wann sind die Sachen in den Fürstenberg'schen Familienbesitz gelangt und was weifs man noch etwa über die Person und die weiteren Schicksale des Meisters? Pielers Buch ergab nur ein dürftiges und unzusammenhängendes Resultat; mit Hülfe der jetzt aufgefundenen Notizen ist die erste Frage nahezu vollständig gelöst, für

[1]) Denn aus der Zeit rühren jene Notizen auf einem Kalender-Umschlag her, welche Pieler S. 132 Anmerkung erwähnt. Die Abschriften sind also um Jahre jünger wie Schaten und seine Helfer!

die Beantwortung der zweiten werden einige Beiträge geliefert.

Schon bald nach der Erwerbung von Schnellenberg unweit Attendorn begann Caspar von Fürstenberg das Schlofs und die dortigen Gebäulichkeiten auszubauen. Am 20. Septbr. 1596 (Pieler a. a. O. S. 180) findet sich zuerst die dortige Kapelle erwähnt und dafs er zu Marsberg Alabastersteine dafür zu brechen den Auftrag ertheilt. Im Sommer des folgenden Jahres 1597 erhielt Caspar in Bilstein den Besuch seines Bruders des Paderborner Fürstbischofs Dietrich. Am 1. August findet sich (Pieler S. 195) im Kalender: „essen zu Mittag zum Schnellenbergh, Ire F. G. beschauwen alle Gelegenheit meines neuwen Bauwes." Und als er im Sommer des Jahres 1598 bei seinem Bruder auf dem Schlosse zu Neuhaus bei Paderborn verweilt, findet sich unterm 17. Juni eingezeichnet: „Mein g. F. und Her befilcht Ich soll die Kapellen uf dem Schnellenbergh uf Irer F. G. Kosten fürstlich zieren lassen." Im J. 1599 Febr. 14 ist die auch von Pieler (S. 183) gebrachte Notiz: „Ludowigh — Caspars Rentmeister — kumbt an von meinen g. F. und Hern von Paderborn, narrirt ich soll von meins g. F. und Hern wegen die Capel ufm Schnellenbergh fürstlich bauwen." Als Caspar dann im Mai desselben Jahres sich wieder in Neuhaus aufhält, trägt er am 9. ein: Ire F. G. reden mit mir von dem Schnellenbergischen Capellen Bauw" und am 10. „Ich nimm von meinen g. F. und Hern meine Abredt und sonderlich mit dem Capellen Bauw zum Schnellenbergh." Im Juli desselben Jahres trifft Caspar mit dem Fürstbischof Dietrich im Kloster Oelinghausen bei der Schwester Odilia, Abtissin von Neuenheerse,[2]) zusammen und am 12. steht: „Mein g. F. und Her befilcht dem Rentmeister zur Wewelspurgh mir 500 Reichsthlr. zu dem Capellen Bauw uf dem Schnellenbergh zuzustellen", welche dann unterm 26. und 28. August als von Ludwig zur Wevelsburg zu empfangen angezeigt werden. Am 7. September schreibt Ludwig: „das Gelt hab der Rentmeister zu Wewelspurg noch nicht gebracht", aber am 10. kommt jener in Bilstein an „und bringt von meinen g. F. und Hern 500 Reichsthlr. zum Capellenbauw mit." Im J. 1600 März 10 ist in Neuhaus notirt: „Ich entfange noch vom Rentmeister 250 Reichsdaler zu Erbauung der Capellen ufm Schnellenbergh." Das ganz besondere Interesse, welches Fürstbischof Dietrich für die Ausstattung der Schnellenberger Schlofskapelle hegte, ist durch diese Notizen, die sich leicht noch hätten vermehren lassen, sattsam bewiesen, findet aber seine Krönung in den Kalender-Eintragungen des Jahres 1601. Vom 21.—26. Juli weilte der Fürstbischof Dietrich wieder als Gast beim Bruder in Bilstein. Täglich waren die Gäste auf dem nun ziemlich vollendeten Schnellenberg, wohin schon einige Tage vorher Caspar das Silbergeschirr hatte übertragen lassen und sein Sohn Friedrich „Dischtücher, Sessel, Küssen, Zinnen, Lavor und Leuchter" von Cöln aus schickte. Am 26. „Ire F. G. zihen difsen Morgen frue uf mit den Schwestern, mir und meinem Son nach dem Stift Paderborn, benachten zu Meschede, haben daselbst noch für den Abent Lust mit Vischen auf der Rur, underwegens uf der Gutschen schenken Ihre F. G. mir ein ansehentlich fürstlich Kirchengeschirr uf die Capellen zum Schnellenbergh. Deo gracias." In Neuhaus angekommen steht am 28. „Mein g. F. und Her befilcht mir uf Mittel zu gedenken, das das Kirchengeschir nach dem Schnellenbergh überbracht werde." Am 30. von Heerse aus: „Ich schreib ahn M. Anthon Eisenhutt, das ehr übermorgen bei mir zur Wewelspurgh sein wolle." Am 2. August: „Anthon Eisenhut kumbt an und wirdt im vertrauwt das Kirchengeschir zu packen und ghen Bilstein zu überbringen." Nach Hause zurückgekehrt verweilt Caspar in Amtsgeschäften in Attendorn und dort am 8. August „kumbt gegen Abendt mir meines Sons Friedrichen Schreiben zu, drin er vermeldet, das ehr mit den verehrten fürstlichen Kirchen-Ornamentis zu Bilstein glücklich angelangt, begert zu wissen, ob ehr zu mir Morgens gen Attendorn khommen soll". Am 9. „Ich schreib ahn meinen g. F. und Hern zu Paderborn und danke Irer F. G. nochmals für die verehrte Ornamenta, entpiete meinem Son, ehr soll alsspalt ghen Attendorn khommen, wie er dan auch thut." Am 11. wieder nach Bil-

[2]) Odilia war seit dem Jahre 1585 „Frau" des Prämonstratenserinnen-Klosters Oelinghausen (unweit Neheim) und behielt auch diese Würde bei, als sie im Jahre 1589 zur Abtissin des Kaiserlichen freiweltlichen Damenstifts Neuenheerse gewählt ward, bedurfte jedoch zur Annahme der letzteren einer päpstlichen Dispensation wegen des Ueberganges von strengerer zu leichterer Observanz.

stein heimgekehrt: „ich besehe die ankhommene Kirchen Ornamenta." Seiner langjährigen Gewohnheit gemäfs gibt Caspar auf der letzten Seite des Kalenders ein Verzeichnifs der „Acquisita huius anni" und da ist unter Nr. 5 notirt: „Mein g. F. und Her Bischof zu Paderborn verehrt in die Capellen zum Schnellenbergh ansehentliche fürstliche Kirchengeschirr" und unter Nr. 8: „die Westphälische Landschaft verehrt mich mit einem überguldetem schönen Drinkgeschir, verbefsere difs Jar mein Silbergeschir stattlich."

Es dürfte wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dafs diese Notizen über das ansehnliche, fürstliche Kirchengeschirr und Ornamente, wenn auch detaillirtes Verzeichnifs und nähere das Einzelne beschreibende Angabe fehlt, sich sämmtlich auf die kirchlichen Geräthe beziehen, welche Graf Fürstenberg noch heute besitzt; ob sie alle noch vorhanden sind, steht freilich dahin. Schon das Heranziehen des Verfertigers Meister Eisenhut's zur Verpackung, die Ueberführung der Sachen durch Caspar's Sohn und der wiederholt ausgesprochene Dank deuten auf den hohen Werth, den man dem „fürstlichen Geschenke" beimafs. Es wird hierdurch konstatirt, dass die Kirchengeräthe also nicht, wie man u. A. wegen des Pontificals vielfach angenommen, erst nach des Fürstbischofs Tode, welcher einige Monate nach dem Caspar's (1618 März 5 und Dez. 4) erfolgte, im Wege der Erbschaft in den Fürstenbergischen Familienbesitz übergegangen sind, sondern Caspar hat noch selbst sie als freie Schenkung seines Bruders besessen.

Die nachfolgenden Notizen erzählen von der letzten, unvollendet gebliebenen Arbeit Meister Eisenhut's und von seinem Tode. Bis jetzt war beides unbekannt. Ein Kupferstich Eisenhut's ist auch noch aus dem Jahre 1603 vorhanden, und zwar das schöne Bücherzeichen für Fürstbischof Dietrich's Bibliothek; dieses und der nachgehends besprochene Kelch beschliefsen die kurze Künstlerlaufbahn des schon im 49. Lebensjahre, wie gerade dieser letzte Kupferstich ergibt, gestorbenen Meisters. Wieder ist es der Wortlaut von Caspar's Kalendern, denen diese Nachrichten entstammen.

1602 Januar 4. Bilstein. Ich bringe mein Golt zusamen und Edlegestein, so zu einem guldinen Kilch uf den Schnellenberg vermacht werden soll.

Januar 23. Neuhaus. Schicke nach dem Goltschmidt zu Warburg Anthon Eisenhut, das er hieher khomen und mir Golt zum guldinen Kilch schmeltze.

Mai 1. Neuhaus. Ich schicke M. Anthon Eisenhut zwo Edelgesteine in die Paten des guldinen Kilchs.

1603 Januar 31. Bilstein. M. Anthon Eisenhut schreibt an mich, der guldiner Kelch sei balt fertigh, begert noch zu der Paten 3 Lot Golts im irster Tags zu zuschicken.

Februar 4. Bilstein. Ich schicke einen nach Warburgh, schreib ahn M. Anthon Eisenhutt und übersende im 3 Lott feines Goldes zu dem noch ungefertigten Kelche.

Juli 22. Bilstein. Schreib ahn den secretarium Maier M. Anthonium Eisenhut zu treiben, das mein guldiner Kilch gefertigt werde.

August 13. Neuhaus. M. Anthon Eisenhut schreibt und bittet um Verzeihungh, das er den guldinen Kilch noch nicht gefertigt, bittet Zeit bifs uf S. Michaelis.

September 18. Neuhaus. Ich schreib abermals ahn M. Anthon Eisenhut uf Wartburgh, das er mir den gefertigten guldin Kilch libere.

November 6. Bilstein. Ich schreib an den secretarium Ludolfen Maier, das er das gearbeitete Golt verwahrlich von der Witwe Eisenhuts entfangen wolle bifs zu meiner Ankunft.

November 13. Bilstein. Der secretarius antwortet, er wölle mit seligen Eisenhut meinem Schreiben nachkommen.

December 15. Neuhaus. Die Witwe Eisenhuts lafset mir mein Golt und edle Gesteine wiederumb liebern.

December 16. Neuhaus. Ich handle mit M. Otten Meier die Arbeit des guldinen Kilchs zu continuiren und aufszumachen, druf im von mir Golt und anders gelibert wirdt.

1604 April 5. Dringenberg. Der Goltschmidt zur Lichtenauw bringt den guldinen Kelch hierher, läfst die unverfertigte Arbeit mich besehen.

September 12. Neuhaus. Der Goltschmidt bringt den Kilch imperfect hieher, soll denselben mir fertig nach Bilstein nachtragen.

Oktober 19. Bilstein. Der Goltschmidt von der Lechtenauw M. Otto kumbt hierher und bringt den verfertigten guldinen Kilch mit, handle furt mit (im) von wegen Macherlohns für inne und die Witwe Eisenhuts uf 23 Reichsdaler.

Oktober 20. Bilstein. Ich thue M. Otten allerlei silbern und unüberguldete Drinkgeschir,

so zerstofsen widerumb zu rectificiren, nim inne auch mit uf den Schnellenberg, das er daselbst gleichfals etliche zerstofsene Silbergeschir widerumb einrichte.

Oktober 21. Bilstein. Ich thue M. Otten Golt zu zwo guldinen Pullen uf den Altar zum Schnellenbergh. Ich bezale M. Otten seins und der Witwen Eisenhut's zu Warburgh verdienten Lohns von wegen des guldinen Kilchs mit 23 Reichfsdalern.

1605 Juli 12. Neuhaus. Ich libere M. Othen dem Goltschmidt noch zu Verfertigungh der gulden Pullen $1^1/_2$ loit gudes Goldes und ein $^2/_3$ loits.

November 9. Bilstein. Mein Son Friedrich schreibt von Neuwenhaufs der Goltschmidt sei bald mit der Arbeit fertig.

1606 Januar 3. Ich schreib an den f. Paderbornischen Secretarium Ludolphum seinen Bruder M. Otten zur Liberung meiner Arbeit anzutreiben.

Juli 10. Mein Son der Probst soll mir meine Goltschmidtsarbeit aufs dem Stift Paderborn mit zurückbringen.

Juli 23. Mein Son der Probst bringt von dem Goltschmidt die gulden Altarpullen und ander geflickt Silberwerk wiederumb mit.

1607 November 15. Schnellenberg. Ich lasse alle mein Kirchengeschir und Drinkgeschir gulden und silbern hieher bringen und disponir solchs in Ordnung ein jedes an sein gepurendt Ordt.

Und dieser Kelch, durch Meister Eisenhuts frühzeitigen Tod imperfect geblieben, und dann, wie oben erzählt, durch Meister Otto Meier, den Goldschmidt von Lichtenau fertig gestellt, ist noch jetzt vorhanden. Neben dem Eisenhut'schen vom Jahre 1588 befindet er sich gleichfalls im Besitze des Grafen von Fürstenberg zu Herdringen und ist noch zur Zeit in dortiger Schlofskapelle in Gebrauch.[3])

Der goldene Kelch trägt, den Kalender-Eintragungen entsprechend und sie thatsächlich bestätigend, die Jahreszahl 1604. Damit allein ist jeder Zweifel gehoben und jede Muthmafsung ausgeschlossen. Aufserdem sind auf einem der in vier Fächer getheilten Fufsblätter neben einander in Email die beiden Wappenschilder Fürstenberg, zwei rothe Balken in goldenem Feld, und Spiegel, drei weifse runde Spiegel in rothem Feld, angebracht und sie sind das Alliance-Wappen Caspar's von Fürstenberg und einer Gemahlin Elisabeth, geborenen Spiegels von Peckelsheim. Es kann keineswegs befremden oder auch nur auffällig erscheinen, dafs Caspar neben dem seinigen das Wappen seiner bereits im Jahre 1587 verstorbenen Gemahlin, der Mutter seines den Stamm fortsetzenden Sohnes noch im Jahre 1604 anbringen liefs, wenn sie auch nicht mehr lebende Mitstifterin des Kelchs war. Es entspricht vielmehr vollauf und durchaus Caspar's so vielfach bethätigten Anschauungen und Gesinnung und eine angeblich dem Herdringer Archiv entstammende Notiz des XVIII. Jahrh.[4]) „er habe den Kelch auch im Namen seiner verstorbenen Frau als Weihgeschenk für die Schnellenberger Kapelle machen lassen", dient als sachgemäfse Bestätigung und Unterstützung unserer Auffassung. Um die Wappen herum befindet sich, schwarz in Gold emaillirt, die Trennungszeichen blau in Gold, die Umschrift: PRO . SAPIENTIA . NON . COMMVTABVNTVR . VASA AVRI . JOB. 18. ✠ HONORA . DOMINVM . DE . TVA . SVBSTANTIA . PROVERB . 3. 1604. Auf den andern drei Fächern befinden sich nachfolgende bildliche Darstellungen: 1) der Hailand mit der Samariterin am Jakobsbrunnen; 2) das Sammeln des Manna in der Wüste. Aus einer Wolke fällt das Manna, im Hintergrunde etwas zur Seite steht Moses und ein unbekleideter Israelit, im Vordergrunde ein in einen Korb Manna sammelndes Weib, halb dem Beschauer den Rücken kehrend, daneben ein nacktes Kind, dem Moses das Händchen mit dem, was es aufgerafft, zeigend und gleichsam fragend: manhu, was ist das? 3) Moses schlägt mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen; ein Mann im Helm trinkt begierig, ein anscheinend verschmachtendes Weib hält schlaff eine Schale hin, dazwischen ein schöpfendes Kind.

Von den vielfach angebrachten Edelsteinen fehlen eine ganze Anzahl — wohl von unberufener Hand entfernt!

Die Höhe des Kelchs beträgt 19 cm; der Durchmesser des Fufses 12 cm; der Durchmesser der Kuppe 9 cm; das Gewicht beträgt 350 gr.

---

[3]) Schon J. B. Nordhoff hat in „den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden der Rheinlande" Heft LXX S. 115 ff. den Kelch beschrieben und mit Recht gefragt: „Wer ist der Künstler des schönen Werks?" Gegenüber den Kalender-Einzeichnungen schwindet jeder Zweifel über die Provenienz.

[4]) Nordhoff a. a. O. S. 117 Anm. 1.

Der Kelch läfst sich zwar in mehrere einzelne Theile zerlegen und zwar schiebt sich u. A. ein runder Zapfen unten an der Kuppe in eine Hülse des Schaftes enge ein und wird durch einen quer durch beide Theile laufenden Stift festgehalten. Aber die daraus gefolgerte Meinung, er sei als Reisekelch verfertigt und habe als solcher „ursprünglich dem Paderborner Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg gedient", ist nach dem Vorstehenden hinfällig.

Die Patene, deren Durchmesser 12 cm, und deren Gewicht 80 g beträgt und welche ebenso wie die Kuppe aus Gold und deshalb weich und biegsam ist, enthält, Caspar's oben ausgesprochenen Wünschen entgegen, auffallender Weise keinen Edelsteinschmuck. Sie ist schüsselförmig, ohne Absätze und hat am Rande der Unterseite eine Inschrift getragen, welche aber durch das Purifiziren undeutlich geworden ist. Die Worte AVRVM . . . . DJCIT DOMINVS . . TVVM . . . MEVM sind noch zu entziffern. Das Löffelchen ist kunstlos und versilbert, scheint nicht zum Kelche zu gehören, sondern später hinzugemacht worden zu sein.

Gegenüber dem in erster Linie hervorstechenden Charakterzug der Eisenhut'schen Arbeiten, der technisch höchsten Vollendung bei Behandlung des getriebenen Silbers, findet sich, abgesehen davon, dafs jene hohe Perfektion hier nicht erreicht ist, dafür hier der reiche Farbenschmuck bunter Edelsteine und des Emails — Mittel, welche Eisenhut, soviel bekannt, zur Verschönerung und Ausschmückung seiner Werke, nicht angewendet hat. Auch Engelköpfe, von Eisenhut nur an den acht Ecken des Ponticals angebracht, bekanntlich eine sehr beliebte Renaissance-Verzierung, finden sich an dem Kelche, sowie leichteres, durchbrochenes Blattwerk. Aus allem diesem letzteren bestehen höchst wahrscheinlich diejenigen Zuthaten, durch welche Eisenhut's angefangenes Werk von Meister Otto Meier vollendet wurde. Im Einzelnen festzustellen, was von dem einen, was von dem andern Meister herstammt u. s. w., mufs sachkundigen Kunstkritikern überlassen werden — wenn es überhaupt möglich ist. Uns sollen hier weniger das künstlerische Schaffen, wie die kunstgeschichtlichen Momente beschäftigen. Und da ist die nächste Frage, was wissen wir von Meister Otto Meier von Lichtenau? Wenn schon das W. in den Eisenhut'schen Kupferstichen zu den sonderbarsten Emendationen Veranlassung gab und selbst Füssli und auch Nagler in ihren Künsterlexicis nicht Warburg in Westfalen daraus erkannten, was ist da von einem Manne mit dem ungewöhnlichen Namen Meier zu erwarten, der, wie es scheint, aus Lichtenau stammt, einem kleinen Orte an den Abhängen des Teutoburger Waldes zwischen Warburg und Paderborn? In der That, man wufste bislang nichts von ihm.[5]) Und doch mufs in jenen Tagen, als Caspar von Fürstenberg denselben würdig hielt, unmittelbar nach dem Tode Eisenhut's, ihn mit solcher Arbeit zu betrauen — er hätte ja bei seinen vielfachen Relationen ebensogut in Köln oder Frankfurt, wie er es wiederholt gethan, diese Arbeit fertigen lassen können — Meister Otto Meier als tüchtiger und gewandter Künstler der Heimath bereits bekannt gewesen sein. Die Fürstenbergischen Geschwister werden, als Mäcene für Kunst und Architektur — die Nachwelt sieht es! — sowie sie den ersten Künstler des Landes Anton Eisenhut soviel für sich beschäftigten, dafs sein Bestes in ihren Besitz gelangte, auch von dem jüngeren Künstler längst Kunde gehabt haben, um so mehr, als des Meisters Bruder fürstlich Paderbornischer Sekretär war. Vielleicht auch, dafs der vor der Erwerbung von Laër bei Meschede in Lichtenau wohnende Vetter der Fürstenberge, der Paderbornische Hofmeister Heinrich Westphalen — ihn wird auch zweifellos jenes Bild von Eisenhut vorstellen, dessen Lessing (die Silberarbeiten Eisenhoits) bei Aufzählung der Kupferstiche unter Nr. 4, als im Jahre 1585 gestochen, erwähnt — ihre Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt hat. Von jener Seite ist freilich leider auf weitere Aufhellung kaum zu rechnen, da das überaus werthvolle und umfangreiche Archiv der Familie Westphalen sammt Bibliothek bis auf wenige Reste im Jahre 1848 auf dem Gräflich Westphalenschen Schlosse zu Fürstenberg am Sentfelde, wo es sich befand, verbrannt ist. Auch mufs Caspar mit der dem neuen Meister anvertrauten Vollendung zufrieden gewesen sein, da er bei Ablieferung der einen Arbeit, neben Reparatur alten Silberwerks, ihm gleich wieder eine neue, die Altarpullen (Mefskännchen für Wein und Wasser) in Auftrag gibt.

[5]) So ist z. B. in Mithoff „Mittelalterl. Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens" lexikalisch dargestellt (2. Aufl., 1885) sein Name nicht erwähnt.

Sehen wir uns nach Gegenständen um, die eine mit dem Herdringer Kelche ähnliche oder doch analoge Arbeit bieten, die in demselben Charakter gehalten sind und dann also vielleicht auch dem Meister Otto Meier zuzuschreiben wären, so hat Herr Professor Dr. Kotthoff in Paderborn schon lange vor Kenntnifsnahme jener hier veröffentlichten Kalendernotizen Schätze entdeckt und uns auf dieselben aufmerksam zu machen die Güte gehabt, welche nunmehr eine erhöhte und andere Bedeutung gewinnen.

Es befinden sich noch zur Zeit in Paderborn drei Kelche, welche augenscheinlich von der Hand desselben Goldschmieds gefertigt sind, zwei im Domschatz, der dritte in der ehemaligen Jesuitenkirche. Alle drei erinnern in der stilistischen Behandlung und ihrem Aufbau, in der ganzen Art der Arbeit ganz entschieden an den vorerwähnten Kelch in Herdringen. Der eine im Dom, der herrlichste der drei, vom Paderborner Domkämmerer Johann von Hanxleden im Jahre 1614 geschenkt, und der in der Jesuitenkirche sind sich in Auffassung und Behandlung sehr ähnlich, prachtvolle Arbeit der Renaissance ohne jeden Anklang an Gothik, und besonders hervorragend durch die reiche geschmackvolle Emaillirung an den Verzierungen und der am Fufse angebrachten Wappenschilder. Der in der Jesuitenkirche ist ein Vermächtnifs der Abtissin von Neuenheerse und Frau zu Oelinghausen, Odilia von Fürstenberg, der schon oben erwähnten Schwester Dietrich's und Caspar's, und das ist auch der zweite im Domschatz. Die Inschrift an beiden nennt ihren Todestag 1621 März 7 und es ist aus ihrem (im Gräflich Fürstenberg'schen Archiv zu Herdringen befindlichen) Testament und Kodizill bekannt, dafs sie diese Kelche anzufertigen bestimmt und ausdrücklich angeordnet hat, dafs der für den Dom mit Perlen geziert werden sollte, was auch geschehen ist. Sollten wir in dem Verfertiger dieser drei Kelche, wozu der Herdringer als vierter tritt, nicht vielleicht den aus vorstehenden Nachrichten neu aufgefundenen Otto Meier als Meister vor uns haben? Kein Zeichen freilich, keine dahin deutenden Buchstaben, keine Inschrift, soviel bisher konstatirt, bezeugen es oder überliefern uns den Namen des Künstlers, dem wir sie zuschreiben möchten. Also lediglich Vermuthung — auf die Zeit, die Arbeit und einige andere Momente aufgebaut.

Da Caspar von Fürstenberg schon im Jahre 1603 mit ihm in Verbindung trat, so wäre es sehr wohl denkbar, dafs der dem Fürstbischof Dietrich befreundete und verwandte Domherr Johann von Hanxleden (Sohn der Catharina von Canstein), der bei der Wahl unter Denen sich befand, die ihm die Stimme gaben (Pieler S. 95) ebenso wohl wie die Testaments-Exekutoren Odilias, der Münstersche Domkellner und Domherr von Paderborn Dietrich von Plettenberg, ihr Vetter und ihr Neffe Friedrich von Fürstenberg, Caspar's Sohn, gerade diesen ihnen bereits bekannten vaterländischen Meister mit jenen Arbeiten beauftragt hätten. Genauere Beschreibung dieser schönen Kelche späterer Mittheilung vorbehaltend, wird hoffentlich genauere kunstkritische Nachforschung Sicheres darüber an's Licht bringen, ob unsere hier ausgesprochene Vermuthung Anspruch auf Wirklichkeit erheben kann und ob thatsächlich der durch Caspar's Kalender der Vergessenheit entrissene und so zu sagen neu ausgegrabene Goldschmied Meister Otto Meier von der Lichtenau, der Vollender des Herdringer Kelchs, dieselbe Person ist mit dem künstlerisch so bedeutsamen und hochbegabten Goldschmied, welcher auch diese Arbeiten geliefert hat.

Der Erwerb eines neuen Künstlernamens für Westfalen, den wir Caspar's von Fürstenberg Kalendern verdanken, wird Antrieb sein, der Persönlichkeit und den Werken desselben näher nachzugehen.

Godelheim. Graf J. Asseburg.

Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München.



Die Maler aller Nationen Europas und selbst mehrere der neuen Welt haben sich in diesem Sommer ein Stelldichein in der alten deutschen Musenstadt München gegeben, um die ganze grofse Schaar der Kunstfreunde aller Länder zu erfreuen und zu zeigen, was sie zu leisten im Stande sind. Lustig flattern die Fahnen ihrer Heimathländer auf hohen Masten vor dem Eingang zum Glaspalaste und bezeichnen die Stätte des edlen Wettstreits. Vornehm und imponirend empfängt den Eintretenden die mächtige Central-

halle, an die sich zu den drei übrigen Seiten die verschiedenen, jetzt der Kunst geweihten, Räume anschliefsen.

Wenn wir dieselben durchschreiten, um zu sehen, wie sich uns die religiöse Malerei präsentirt, so finden wir, dafs die Zahl der religiösen Bilder im Vergleich zu früheren Ausstellungen zugenommen hat, doch ist dieselbe, besonders im Verhältnifs zum Genre und zur Landschaft, durchaus keine grofse. Die Gründe dieser Erscheinung sind für jeden leicht zu finden. Aber überraschend ist es, dafs einige Länder auf dem religiösen Gebiete gar nicht vertreten sind, so Belgien, welches sonst in der modernen Malerei die Rolle eines Grofsstaates spielt, und das alte klassische Land der Malerei, Italien.

Wie sollen wir aber dem Leser schildern, was die religiöse Malerei geleistet? Man ist von Alters her gewohnt, die Maler nach Schulen zu klassifiziren; aber heutzutage ist das eine sehr schwierige Sache; denn sind die Künstler auch aus Schulen hervorgegangen, so macht sich bald der moderne Individualismus geltend, der eine folgt mehr diesem, ihm bisher fremden, der andere jenem Meister; der eine geht mehr bei dieser alten Schule in die Lehre, der andere bei jener, und alle sind beeinflufst von den modernen Franzosen. All dieses im einzelnen zu verfolgen, ist eine zu weitschweifige Arbeit und liefse sich an den ausgestellten religiösen Gemälden gar nicht verwirklichen. Nicht einmal die eigentliche Grundrichtung eines Malers — ob idealistisch oder realistisch — läfst sich stets nach seinen religiösen Bildern bestimmen. Friedrich Keller z. B. ist in München durch zwei Gemälde vertreten, eine Grablegung, die an idealem Gehalt kaum durch ein Bild der ganzen Ausstellung übertroffen wird, und durch einen „Eisenhammer", der ein ganz imponirender Repräsentant des modernen Realismus ist. Wir müssen daher auf die allerdings bequeme Rubrizirung nach Schulen verzichten, wollen aber die Richtungen charakterisiren, welche der Münchener Ausstellung ihre Signatur aufdrücken und die hervorragenden religiösen Gemälde je nach ihren Eigenschaften eingliedern.

In der Malerei unserer Zeit sind München und Paris die beiden Haupt-Centren, jenes für die germanischen Völker bis nach Skandinavien, dieses für die romanischen. Auf der ganzen Linie ist der Realismus durchgedrungen, und die diesjährige Münchener Ausstellung zeigt, dafs seine Herrschaft in den letzten Jahren wenigstens in Deutschland noch entschiedener geworden ist. Was der Realismus will, ist allgemein bekannt. Er will, kurz gesagt, alles so darstellen, wie es in Wirklichkeit ist. Aber nicht alle Maler dieser Richtung vertreten den genannten Grundsatz mit der gleichen Konsequenz. Die gemäfsigten Realisten streben darnach, dem religiösen Gehalt ihrer Vorwürfe gerecht zu werden, sie stellen die Heiligen als Heilige dar, aber sie lassen auch ihrem Subjektivismus die Zügel schiefsen und kümmern sich wenig um die Tradition. Sie schreiben die Wirklichkeit möglichst genau und wirkungsvoll ab auf die Leinwand, doch meiden sie das Häfsliche und Abstofsende. Je mehr nun ihre religiösen Vorwürfe der Darstellung der Wirklichkeit Raum geben, desto befriedigender sind ihre Leistungen, daher Scenen aus dem Leben der Heiligen, mit historischer Treue geschildert, den Meistern dieser Richtung vorzüglich gelingen.

Hieher gehört „die Vision des hl. Bernhard" von W. Bernatzik (Wien). Auf diesem Bilde erstreckt sich vor einer Kirche ein Rasenplatz. Auf demselben ist St. Bernhard in die Kniee gesunken vor einer Heiligen, welche in rosa Kleid, rothem Mantel und grünem Kopftuch vor ihm niederschwebt. Dafs diese Heilige Maria ist, kann kein Mensch erkennen; ihre Kleidung ist ganz willkürlich gewählt. Dann ist die ganze Scene, abgesehen von jener Heiligen, in vortrefflicher Weise so gemalt, wie die alltägliche Wirklichkeit ist: Die weifs getünchte Kirchenwand, der ächte grüne Rasen sind mit nüchterner Natürlichkeit vor unsere Augen gebracht. Die Geschichte kann sich so zugetragen haben, aber befriedigt diese realistische Darstellung ganz? Ist nicht ein Widerspruch zwischen der idealen Gestalt eines Heiligen und unserer alltäglichen, prosaischen Wirklichkeit? Offenbar; und ein Kunstwerk kann und mufs einen solchen Widerspruch vermeiden; die Scenerie hätte idealisirt werden müssen. — Bruno Piglhein's (München) „Grablegung" ist ein sehr hohes Bild, in dessen unterer Hälfte die betr. biblischen Personen dem Herrn den letzten Liebesdienst erweisen, während die obere von Felsparthien eingenommen wird. Die düstere Felsschlucht bildet eine sehr wirksame Staffage für die Grablegung, aber die Personen sind möglichst wenig zur Geltung gebracht. Diese Darstellung hält

sich also zu sehr an dem äufseren, historischen Vorgang, sie sucht zu sehr durch Nebensächliches zu wirken. Man vergleiche damit die später zu erwähnende Keller'sche Grablegung, die sich in der Komposition an die alten klassischen Meister anschliefst, und es ist klar, welches Bild als Erzeugnifs der religiösen Kunst den Vorzug verdient.

Erfreulicher ist die Art, wie mehrere spanische Maler ihren Realismus verwerthen. Sie haben Sinn für's einfach Grofse und Schöne. José Benlliure y Gil (Rom) zeigt uns, wie unzählige männliche und weibliche Gestalten schwebend ins Kolosseum und durch dasselbe ziehen. Es soll ein Sühnezug von Heiligen sein, welchen der heil. Almaquio, der letzte Martyrer des Kolosseums, in der Allerseelennacht dort anführt. Die männlichen Heiligen sind aber zu sehr als Geister, ja Gespenster, charakterisirt, so dafs der religiöse Eindruck des Bildes dem auf demselben gezeigten Talente durchaus nicht entspricht; es hat nämlich eine grofsartige Komposition, ist reich an Motiven der Bewegung und des Lebens und sehr ausdrucksvoll gemalt. — Aechte Menschen stellt Casanova y Estorach (Paris) dar in den Bettlern, welche mit Dank und Bewunderung die Speisen aus der Hand des heil. Ferdinand, Königs von Spanien, entgegennehmen. Dieser aber steht da grofs und demüthig zugleich; sein ganzes Wesen athmet Heiligkeit, Demuth und Nächstenliebe. Das ist ein erfreulicher Realismus. Und wie verschieden sind diese wirklichen, christlichen Armen von den Proletariern v. Uhde's, von welchen später die Rede sein wird! — Noch mehr Wahrheit und Tiefe liegt in Moreno Carbonero's (Malaga) „Bekehrung des Herzogs von Gandia vor der Leiche der Kaiserin". Die verfallende Leiche der Kaiserin, die Ergriffenheit des Herzogs und die ruhige Theilnahme der an den Anblick des Todes gewohnten Priester sind mit einem packenden Realismus geschildert; dazu das öde, nur durch einige kleine Fenster erhellte Gemach höchst stimmungsvoll; alles Uebertriebene, alles Kleinliche, alles Nebensächliche ist fern gehalten, und so steht das Gemälde da einfach, doch imposant und sicher seines Eindruckes.

Während die letztgenannten Spanier ihren Gegenstand schlicht und wahr im grofsen Stile darstellen, lieben es die Franzosen und ihre Anhänger, Aufsehen zu erregen, insbesondere durch künstliche Licht-Effekte, dabei fallen sie leicht ins Theatralische. Es scheint, dafs die einfache Natürlichkeit an der Seine nicht zu Hause ist. Eine Ausnahme hiervon bildet in einer Richtung Dagnan-Bouveret (Paris) mit seiner Madonna, welche wenigstens eine wahr aufgefafste arme Frau ist. Aber welche Künstelei ist anderseits dabei: Das heil. Antlitz des Jesukindes ist unserm Blick durch einen Mantel entzogen, und nun brechen die Strahlen der Gottheit aus demselben hervor, und diese dürfen wir sehen! — Theatralische Effekthascherei ist in besonders auffälliger Weise zu sehen auf dem Gemälde von William Dodge (Paris) „David als Sieger über Goliath". Da schwenken berittene Philister in so eleganter Weise ab, dafs man lächeln mufs; ferner beleuchtet die untergehende Sonne die lichten Wolken, die Felsspitzen und — die mit der Schleuder emporgehaltene Linke des David! Das soll natürlich sein; das soll Wirklichkeit sein, wie sie gewesen ist! Zugleich zeigt sich auf diesem Gemälde in der Auffassung und Darstellung ein ganz extremer Realismus, so dafs wir hiermit einen Schritt weiter gehen. Dieser Realismus dringt nicht in den religiösen Gehalt seiner Vorwürfe ein, sondern fafst dieselben rein äufserlich auf und stellt sie ganz naturalistisch dar, d. h., so wie sich der betreffende Maler denkt, dafs sie nach dem natürlichen Verlauf der Dinge sich zugetragen haben; dabei wird auch das Häfsliche nicht einmal stets zurückgewiesen. So ist dem zuletzt genannten Bilde in keiner Weise anzusehen, dafs es einen Gegenstand der heiligen Geschichte behandelt. Der gottbegnadete Jüngling steht sogar fast ganz unbekleidet da und ist von so braun-schwärzlicher Karnation, wie sie den Beduinen der Wüste eigen sein mag; dafs ein solches Produkt kein Erzeugnifs der religiösen Kunst mehr ist, braucht nicht bemerkt zu werden.

Der extreme Realismus hat in München einen Vertreter, welcher denselben in eine neue Bahn zu leiten sucht, nämlich Fritz v. Uhde, geb. 1848 (München). Bei diesem Maler ist von einem Streben nach dem Idealen natürlich auch nicht eine Spur zu finden, ebensowenig irgend ein Festhalten an der alten begründeten und bewährten Tradition. Nein, v. Uhde hat dies alles, wie die übrigen Extremen, mit Bewufstsein und Absicht verworfen. Er will aber einen neuen Weg einschlagen und geht nun einfach auf die Strafse, da sucht er sich Proletarier

des XIX. Jahrhunderts, welche die Persönlichkeiten der heil. Geschichte vorstellen sollen. Auf seiner „heil. Nacht", einem nach Art der Flügelaltäre dreigetheilten Bilde, sitzt im Hauptfelde eine solche abgezehrte, mitleiderregende Mutter mit ihrem Kinde, dessen Gesicht nicht zu sehen ist. Auf dem einen Seitenfelde kommen geringe Leute herzu, während auf dem andern musizirende Engel in einem Dachraume sitzen. Noch mehr treten die unerquicklichen Typen wie roher Arbeiter, pietistischer Grübler u. dgl. auf seiner „Bergpredigt" und seinem „letzten Abendmahl" hervor. Es weht uns ein eisiger Hauch entgegen aus diesen Bildern, wenn nicht eine an den Sozialismus erinnernde Verbissenheit gegen Gott und Menschen aus denselben redet. Was die Art der Darstellung angeht, so sind die Gestalten scharf charakterisirt, aber nicht fein modellirt; auch ist das Kolorit nicht recht klar, so dafs auf seiner „heil. Nacht" die Gestalten sich mehr wie Schemen ausnehmen. Uhde hat nämlich seine Lehrzeit in Paris durchgemacht, und die beiden letztgenannten Eigenthümlichkeiten sind noch deutliche Spuren derselben. Es scheint, dafs er dort auch in einer Sphäre gelebt hat, welche ihn auf seinen neuen Weg geführt hat. Möge es ihm in dieser Hinsicht ein Fingerzeig sein, dafs noch keines seiner genannten Bilder einen Käufer gefunden hat; solche Extravaganzen weist doch das Publikum entschieden zurück.

Während die zuletzt genannten Maler in jeder Hinsicht extrem sind, hat der Realismus bezüglich der Mal- oder Darstellungsweise eine andere extreme Entwickelung erlangt, welche in der Münchener Ausstellung einen entschiedenen und überraschenden Ausdruck gefunden hat und zwar einen so entschiedenen und so überraschenden, dafs nicht wenige Kunstjünger und Kunstfreunde glauben, diese Ausstellung werde einen Wendepunkt in der neuern Malerei bezeichnen. Diese weitere Entwickelung des Realismus zeigt sich zwar nicht vollkommen auf den religiösen Gemälden, aber sie spielt doch auch auf diese mehr oder weniger hinüber, so dafs es für uns nothwendig ist, dieselbe kurz zu charakterisiren. Sie ist zurückzuführen auf Eduard Manet (1833—1883, Paris). Derselbe ging von der Anschauung aus, dafs das menschliche Auge von den Gegenständen nur Farben-Eindrücke erhält, und dafs der Maler nur diese wiederzugeben habe. Er trat dadurch mit den bisher geltenden Theorien in scharfe Opposition. Vor ihm hatte man geglaubt, dafs eine genaue Zeichnung, ein klarer Flufs der Linie, plastisches Modelliren der Formen wesentlich zur Schönheit eines Gemäldes gehören. Manet aber glaubte, dafs das Festhalten an diesen Forderungen die Unmittelbarkeit des Eindruckes bei einem Bilde hindere; wenn man die von den Gegenständen empfangenen Farbeneindrücke durch Farbenflecken darstelle, so habe man das richtigste Gemälde geliefert. Diese Art zu malen resp. darzustellen führt den Namen Impressionismus oder Eindrucks-Malerei. Die Bilder, welche nach dieser Manier gemalt sind, haben stets etwas Skizzenhaftes an sich. — Die unverfälschten Eindrücke der Wirklichkeit glaubte man ferner unter freiem Himmel suchen zu müssen, und so entstand die Darstellung in voller Sonne, die „Freilicht-Malerei". Dem entsprechend sieht man in München, wenn man nur flüchtig die Wände der Ausstellungs-Räume überschaut, im Allgemeinen eine merkwürdige Erhöhung der Farbenscala, weit mehr Licht, als man's von Alters her gewohnt ist, insbesondere einen silberigen Ton und eine grau-schleierhafte Färbung, wie die Natur sie allerdings auf gewisse Entfernungen darbietet (z. B. Uhde, „heil. Nacht").

Es ist nun offenbar, dafs diesen Theorien etwas Wahres zu Grunde liegt; aber einen Wendepunkt in der Entwickelung der neueren Malerei werden sie schwerlich bezeichnen. Wahr ist, dafs unser Auge nur Farben-Eindrücke empfängt bei weiten Entfernungen, aber ebenso wahr ist, dafs durch unser Auge unser Verstand sieht und die Linien und Formen sofort ergänzt, soweit es ihm nur möglich ist, so dafs der sehende Mensch ein vollständiges Bild des Gegenstandes in sich aufnimmt. Demgemäfs genügt die Malerei ihrer Aufgabe nicht, wenn sie in jedem Falle nur das Auge zu seinem Recht kommen läfst. Man denke sich ferner ein monumentales Historienbild nach dieser Theorie durchgeführt, also lebensgrofse Gestalten welche nur aus Farbenklecksen bestehen. In einer gewissen Entfernung gesehen, mögen sich dieselben zu menschlichen Wesen verbinden, wenn ein ächter Meister die Künstelei geliefert hat; ist es aber natürlich, ist es wahr, dafs sich eine lebensgrofse d. h. aus der Nähe gesehene Gestalt für uns in blofse Farben-Eindrücke auflöst? Durchaus nicht, wir sehen jede Linie

deutlich, jede Form plastisch. Also um natürlich zu werden, wird man recht künstlich und unnatürlich. Demgemäfs kann der Impressionismus in der Historienmalerei keine grofse Rolle spielen.

In ganz gemäfsigter Weise ist er doch auf einem hervorragenden Bilde der Münchener Ausstellung vertreten, nämlich auf dem des Spaniers Alcazar Tejedor (Madrid). Er zeigt uns in Lebensgröfse Eltern, welche ihrem Sohne nach seiner ersten Messe Glück wünschen. Er sitzt in der Kirche auf einem Sessel, angethan mit den Gewändern seiner neuen Würde, seine Mutter ist vor ihm auf die Kniee gesunken und umarmt ihn in seliger Rührung, vor Freude weinend steht der Vater da. Der einfache Hergang ist ergreifend geschildert, so dafs derselbe zu einer Darstellung der Würde des Priesterthums emporgehoben wird; die Unmittelbarkeit des Eindruckes ist also grofs, aber durch Verzicht auf den Impressionismus sowie auf die etwas rohe Farbengebung hätte das Bild gewifs nicht verloren.

Eindrucks- und Freilicht-Malerei haben ihren gröfsten Werth für die Landschaft, denn diese sehen wir meist in so grofser Entfernung, dafs Umrifslinien und Formen mehr oder weniger verschwinden und fast nur Farben-Eindrücke übrig bleiben, und sie ist stets dem freien Licht, das von allen Seiten zufliefst, ausgesetzt. Auch in der religiösen Malerei kann aber das „Freilicht" eine grofse Rolle spielen, und es ist ein ganz hervorragender Repräsentant desselben da in dem Spanier Viniegra y Lasso (Cadix). Seine Einsegnung der Felder i. J. 1800 ist natürlich eine Scene, die im Freien vor sich geht, also von selbst dem „Freilicht" ausgesetzt, aber mit welcher Meisterschaft ist der Künstler hier dieser Theorie gerecht geworden! Der Himmel ist wunderbar klar, doch nicht blau; überallhin wogt das hellste Licht, in dem die Personen mit seltener Naturtreue dastehen. Der religiöse Eindruck des Bildes ist aber kein so grofser, wie der künstlerische. Der gleifsende Sonnenschein ruft dem Beschauer so lebhaft die drückende Hitze des Sommers ins Bewufstsein, dafs er dem segnenden Priester weniger Aufmerksamkeit schenkt. Auch sieht dessen hageres, durch den Schatten recht markirtes Gesicht so gespenstisch aus, dafs man sich nicht angezogen fühlt. Hier machen wir also die Wahrnehmung, dafs die Nebendinge auf einem Historienbilde, je mehr sie ausgeführt sind, desto mehr sich dem Beschauer aufdrängen; dieses geschieht aber stets auf Kosten des eigentlichen Vorwurfes. Darum sollten dieselben stets weniger genau ausgeführt werden als dieser.

Es sind noch drei hervorragende Gemälde übrig, welche eine singuläre Stellung einnehmen: Des Polen Matejko „Jungfrau von Orleans", Gabriel Max' (München) „Madonna" und Friedrich Keller's (Stuttgart) „Grablegung". Das erstgenannte Bild ist von riesigem Umfang. Die Jungfrau führt den Hof in die Kathedrale von Rheims; die Volksmenge jubelt ihr zu, und in den Lüften erscheinen der Erzengel Michael, die heil. Katharina und die heil. Margaretha,[1]) sie inspirirend und führend. Ein imponirendes Bild von lebensvoller, doch nicht ganz übersichtlicher Komposition, grofsartigem Reichthum der Charakteristik und kräftigem, breitem Kolorit, das aber durch den über das Ganze verbreiteten bräunlichen Ton ungünstig beeinflufst wird, doppelt ungünstig in einer Zeit, in welcher die Realisten so wahr zu malen wissen. Die gefährliche Aufgabe, die drei genannten Gestalten des Jenseits mit der Hauptscene in Verbindung zu setzen, ist glücklich gelöst, doch sind dieselben zu realistisch aufgefafst und zeigen unliebsame Anklänge an die Zopfzeit.

Die Madonna von Gabriel Max besitzt unstreitig hohe Vorzüge. Eine bleiche, edle Frau, hält sie ahnungsvoll ihr herrliches Kind auf dem Schoofse, welches segnend seine kleine Rechte erhebt. Sowohl Mutter als Kind sind tief und innig erfafste Gestalten, die sich gleichwohl in einfacher Natürlichkeit geben. Dem entsprechend ist auch das Kolorit: Die Farben sind sehr fein und zart abgestuft. Aber Madonna und Kind haben etwas modern weiches; das starkmüthige Weib des Evangeliums ist in der erstern nicht angedeutet. Ueber die Sonderlichkeit, um das Bild einen Holzrahmen zu malen mit zwei brennenden Kerzen und wächsernen Votiv-Gaben wollen wir mit dem Künstler nicht rechten.

---

[1]) In der Beilage zur Münchener „Allg. Zeitung" 1888 Nr. 185 sind diese drei Gestalten irrthümlicherweise gedeutet als Frankreich, die Lilie darbietend, ein Siegesengel mit der Palme . . . und ein derber Cherub mit flammendem Schwerte". Die wichtige Rolle, welche St. Michael, Katharina und Margaretha in der Lebensgeschichte der Jungfrau von Orléans spielen, spricht für unsere Auffassung.

Vom religiösen Standpunkt befriedigt wohl kein Gemälde der Ausstellung mehr als Friedrich Keller's „Grablegung", ein Bild von mäfsigem Umfang. Der traurige Vorgang ist ohne Rücksicht auf Nebendinge nicht nur mit ergreifender Wahrheit und Natürlichkeit geschildert, sondern auch — im Geiste der klassichen Italiener der besten Zeit — im Gewande einer Schönheit, welche bis zur idealen Verklärung durchdringt.

Wenn sich nun auch dem Besucher der Münchener internationalen Kunst-Ausstellung unter den religiösen Gemälden manches tadelnswerthe aufdrängt, so kann er doch in vielen Hinsichten etwas lernen und sieht viel ernstliches Streben, das von tüchtiger Begabung zeugt, sowie mehrere hohe Leistungen, wahre Monumente des künstlerischen Schaffens unserer Tage.[2])

Geifslingen a. St. Albert Fuhrmans.

[2]) [Verschiedene von nicht minder urtheilsfähigen Besuchern der Münchener Ausstellung mündlich oder schriftlich mir zugegangene Mittheilungen, auch mehrfache Aeufserungen in der Presse lassen den vorstehenden Bericht des verehrten Herrn Verfassers in einigen Beziehungen als etwas zu günstig, die Kritik an einigen Stellen als etwas zu milde erscheinen. Um so entschiedener spricht sich im „Archiv für christliche Kunst" Nr. 11 der Herausgeber (Herr Prof. Dr. Keppler) aus, der dem Artikel: „Eindrücke von den Münchener Ausstellungen" eine längere Erklärung folgen läfst, aus der die Heraushebung einiger Stellen sich empfehlen dürfte. „Wir haben", so heifst es dort, „die Ausstellung verlassen mit einem unüberwindlichen Gefühl des Ekels und der Nichtbefriedigung. Die ungefähr zwölf schönen Profanbilder, die vortrefflichen englischen Porträts, die fünf oder sechs ordentlichen religiösen Darstellungen, die paar gut gemalten Landschaften können nicht aufkommen gegen die gewaltige Ueberzahl von impressionistischen Schmierbildern, welche lästig sich von allen Seiten herandrängen, um uns mit dem Ekelhaften und Häfslichen in der Wirklichkeit vertraut zu machen, von geistlosen Naturauffassungen, von unsäglich blöden, witz- und sinnlosen Genrebildern und endlich von tendenziösen Leistungen, die mit bisher nicht dagewesener Frivolität das Heilige im Koth umherziehen." — „Da erscheint es denn doch als Pflicht, offen und laut Anklage zu erheben — nicht gegen die Künstler, welche ausstellen, sondern gegen die Ausstellungskommission, welche über Zulassung und Nichtzulassung der Bilder entscheidet. Sie hat sich selber gerichtet, hat der Münchener Kunst vor allem den schwersten Schaden zugefügt und hat dem grofsen allgemeinen Interesse der Kunst tiefe Wunden geschlagen." — Den Beweis für die Berechtigung dieser schweren Anklage bleibt der Referent nicht schuldig. Eine scharfe Kritik, die namentlich für Uhde in jeder Hinsicht vernichtend lautet, führt die wichtigsten Gravamina auf. — Am Schlusse wird in längerer feierlicher Apostrophe der Hoffnung Ausdruck gegeben, dafs endlich die Erhebung erfolgen werde, weil die Verirrung und Verwirrung den höchsten Grad erreicht habe. Möge diese Hoffnung nicht zu Schanden werden! D. H.]

Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig.

Mit Abbildung.



Nur ein Wandgemälde war bisher in der romanischen Kirche zu Niedermendig sichtbar; es stellt die Mutter Anna und Maria mit dem Jesuskind dar. Der Stil der Malerei und die Inschrift:

o sent anna hilff felber drittem

in gothischen Minuskeln weisen die Arbeit dem Anfang des XV. Jahrhunderts zu. Damit beschäftigt, dieses Bild zu kopiren, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, sonst die Wände auf Farbenschmuck zu untersuchen. Ich klopfte an dem Sims des Pfeilers: es zeigte eine goldene, blaue und rothe Färbung; oberhalb des Sims zeigten sich überall Spuren von rother, blauer und schwarzer Farbe, die sich allmählig als Theile einer Bogenverzierung darstellten. Auf rothem Grunde sind Säulchen, von Bogen überspannt, in weifser Farbe ausgeführt, die Zwickelfeldchen sind schwarz. Diese Arkaden stehen konzentrisch auf dem Bogen, der selbst wieder mit einem quadratischen Muster in Roth und Weifs geziert ist. Wenn Gemälde vorhanden sind, dann finden sie sich auf der Fläche unterhalb der Fenster des Hauptschiffes; so dachte ich und nachdem eine Leiter angestellt war, dauerte es nicht lange und eine zwei Meter grofse, von einer romanischen Architektur umgebene Figur eines Heiligen kam unter der vier- bis fünffachen Tünche hervor. Die Architektur bestand aus zwei Säulen, deren Schafte tief roth, deren Kapitäle und Sockel schwarz-

braun auf weifsem Grunde gemalt sind, und einem die Säulen überspannenden Bogen, den ein Zahnschnitt in schwarzbraun auf weifsem Grunde verziert. Die Spannung des Bogens beträgt 0,85 *m*; eine Untersuchung der Wand in diesem Abstande nach links ergab eine zweite Säule, und einen zweiten Heiligen dazwischen; eine Untersuchung nach rechts täuschte jedoch die Erwartung. Es kam ein grofses Teppichmuster zum Vorschein, das links von einem rothen, gelben und grauen Streifen eingefafst zu sein schien. Die Entfernung der Tünche nach oben gab Anfangs keine weitere Aufklärung; nach rechts wurde wieder ein grauer und rother Streifen blofsgelegt, dann weiterhin eine Säule und Gewandstücke, also wieder eine Heiligenfigur; nach unten kam allmählig ein Saum zum Vorschein, an dem sich sonderbarer Weise die zwei bis dahin räthselhaften schwarzen von rothen Kreissegmenten unterbrochenen Flecken anschlossen. Das Ganze nahm sich aus, als sollten es Füfse einer menschlichen Figur sein, einer Figur, die dann vielleicht bis an die Decke der Kirche reichen wird. Nachdem ein Gerüst aufgeschlagen und ein Tag lang unverdrossen gearbeitet war, stand die menschliche Figur vollständig von der Tünche befreit da: es ist das Bild des heil. Christophorus, das die Illustration dem Leser vergegenwärtigt.

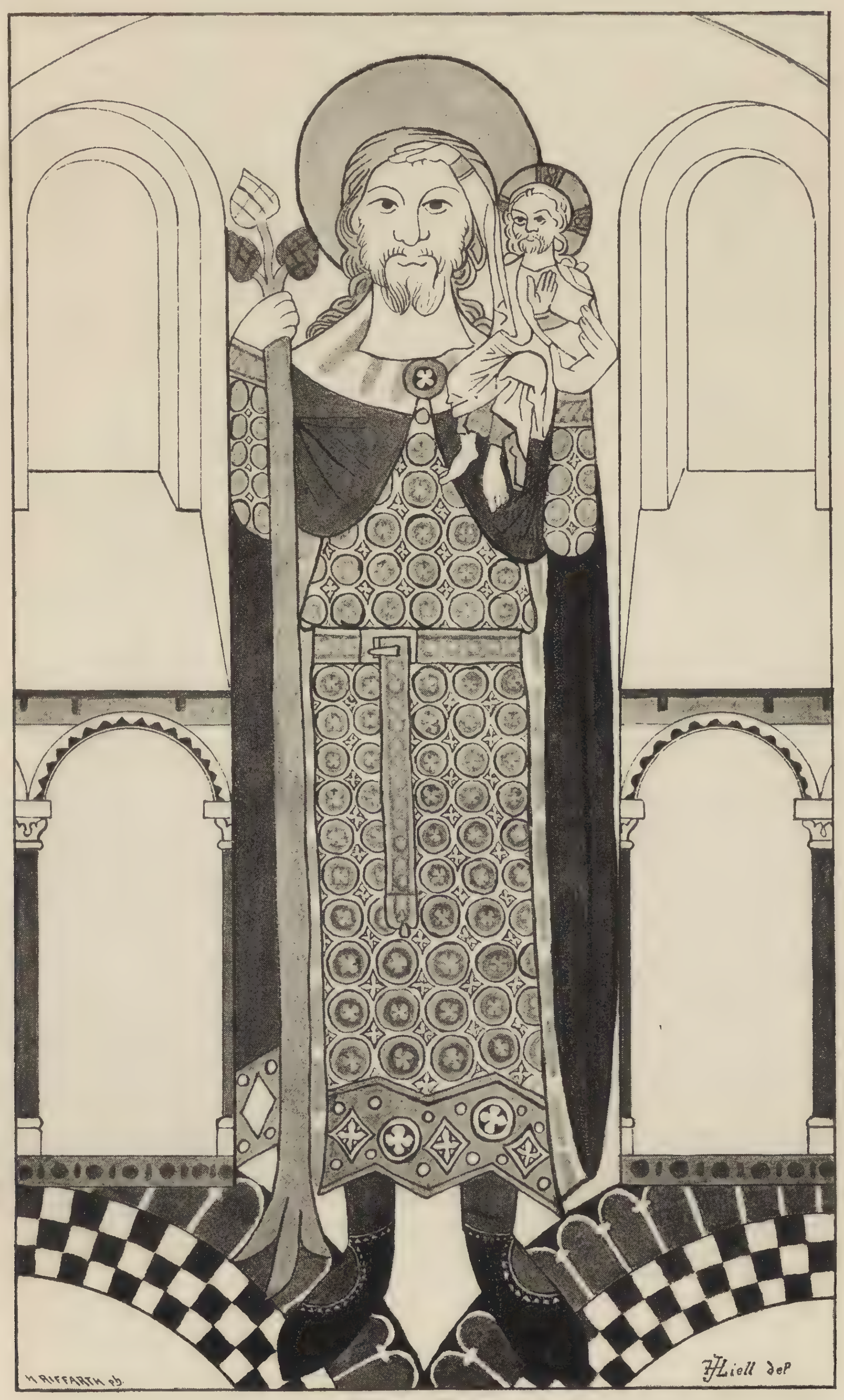
Vor allem sei darauf hingewiesen, dafs der Künstler in ganz geschickter Weise die Raumverhältnisse ausgenutzt hat, um seinen sechs Meter grofsen Christophorus anzubringen. Er hat überdies ein Bild geschaffen, das in mehrfacher Beziehung unsere Beachtung verdient. Wenn nämlich schon die wahrhaft riesige Gröfse unserem Christophorus unter allen ähnlichen Bildern eine der ersten Stellen anweist, so macht ihn die Auffassung, die der Künstler im Bilde wiedergegeben hat, geradezu zu einem ikonographischen Unikum. Auf allen mir bekannten Christophorus - Bildern herrscht das Streben, den Heiligen möglichst historisch realistisch darzustellen: in der Abteikirche Maria Laach z. B. ist er aufgefafst, wie er seines Berufes waltet und das Jesukind durch die Wogen trägt. Mit kurz geschürztem und im Winde flatterndem Rocke steht der Heilige mit nackten Beinen im Wasser, die hochgeschwollenen Muskeln, der gebogene Rücken und die gerunzelte Stirn drücken mit unverkennbarer Naturwahrheit aus, dafs eine grofse Last auf seinen Schultern ruht. Eine derartige Auffassung ist unserem Künstler fremd: er stellt den Christophorus als Idealfigur dar, gerade aufrecht stehend und ohne jede Spur von Belastung, in einer Kleidung die den Fürsten des XII. und XIII. Jahrhunderts eigenthümlich war. Die Füfse bedecken purpurrothe Strümpfe und reich verzierte Schuhe — eine Andeutung des Wassers fehlt —; den Leib umhüllt eine buntgemusterte Tunika von Goldstoff, die ein Gürtel um die Lenden zusammenhält; um die Schultern legt sich ein Purpurmantel mit Hermelinkragen und Hermelinfutter, der von einer grofsen Agraffe auf der Brust gehalten wird. In der rechten Hand hält Christophorus einen Baumstamm, der unten in eine dreitheilige Wurzel ausläuft, der oben zwei rothe Blätter und eine mächtige Knospe aufweist. Auf seiner linken Schulter sitzt das Jesuskind, unterstützt von der Hand des Heiligen. Es legt ihm seine Rechte auf den Kopf zum Zeichen, dafs es ihn tauft; die Linke hält es etwas erhoben. Wiewohl sein Körper im Verhältnifs zu dem Riesen der eines Kindes ist, so ist jedoch sein Kopf der eines Mannes, und damit das Mannesalter aufser allen Zweifel gestellt sei, hat der Künstler seinem „Jesuskinde" einen Vollbart gegeben! Er hat so in ganz geschickter Weise im Bilde ausgedrückt, was der Dichter mit folgenden Worten sagen will:

„jung als Mensche, als Gott so alt".

Verleiht diese eigenthümliche und höchst originelle Auffassung unserem Christophorus schon einen hohen Werth, so wird derselbe durch das hohe Alter, das man für ihn in Anspruch nehmen mufs, noch gesteigert. Unser Bild stammt aus dem XIII. Jahrhundert, ist demnach, wenn nicht das älteste, so doch eine von den ältesten Darstellungen, die vom heil. Christophorus bekannt sind. Eine nähere Begründung dieser Datirung halte ich mir für einen späteren Aufsatz vor, worin ich über die übrigen Malereien, die blofsgelegt oder noch blofs zu legen sind, Mittheilung zu machen gedenke.

Schliefslich erwähne noch, dafs unser Bild nicht an der Aufsenwand oder in der Vorhalle der Kirche angebracht ist, sondern im Hauptschiffe an der an's Chor anstofsenden Wand, an einer Stelle also, welche ihm sonst wohl nirgends angewiesen ist. (Forts. folgt.)

Niedermendig. H. F. Jos. Liell.



Der hl. Christophorus, Wandgemälde in der Pfarrkirche zu Niedermendig.

Kleinere Beiträge.



Die Klosterkirche zu Boedingen.

Die vorstehende Abbildung vervollständigt die der Beschreibung dieser Kirche (Spalte 293 bis 304) beigegebenen Illustrationen. Sie zeigt die Chorhaube in der ihr bei der Restauration gegebenen Form und namentlich die durch die Senkung der Seitenschiffdächer frei gelegten, im Halbrund gebildeten Fenster der Hochwand.

W. Effmann.

Zwei Gufsleuchter aus Stendal.

Mit Abbildungen.

Der auf der Abbildung in geometrischer Zeichnung dargestellte kupferne Altarleuchter ist das einzig werthvolle Stück in dem dürftigen Kircheninventar der St. Jakobikirche zu Stendal. Letztere, im XII. Jahrh. gegründet, ist die älteste der elf Kirchen, welche Stendal im Mittelalter schmückten, von denen z. Z. noch sechs in gottesdienstlichem Gebrauch sind. Aehnliches an Erzgufs aus dem Mittelalter haben meines Wissens die Stendaler Kirchen nicht mehr aufzuweisen, denn die noch vorhandene treffliche Taufe in der St. Marienkirche, die auf der Bronze noch Reste einer Bemalung zeigt, sowie der zu Anfang dieses Jahrhunderts als altes Metall verkaufte Taufbrunnen der Domkirche gehören der späteren Gothik an. Die Annahme, dafs der Leuchter nicht auf dem jetzt heimischen Boden entstanden ist, hat wohl Wahrscheinlichkeit für sich; möglich, dafs derselbe aus der durch den hl. Bernward in Hildesheim zu hoher Blüthe gediehenen Schule des Erzgusses stammt; Stendal stand nämlich im frühen Mittelalter in gewisser Verbindung mit Hildesheim, da der hl. Bernward Stendal nebst zwei anderen Ortschaften der Altmark dem von ihm gegründeten Michaelis-Kloster (1022) als Besitzthum überwiesen hat. Der Leuchter hat nur die geringe Höhe von 18 *cm*; aber durch die elegante Umrifslinie und die klare Führung der „à jour" gegossenen, kräftig hervortretenden Ornamente kann er wirklich als ein klassisches Beispiel gelten. Auf quadratischem Grundrifs baut sich der von vier Drachen getragene Fufs auf. Die auf den Ecken sitzenden weiblichen Figuren zeigen die an früh-romanischen Werken bemerkbare Gesichtsbildung: hoch heraufgerückte Augen von mandelförmigem Schnitt, niedrige Stirn, ähnlich den Köpfen auf den Hildesheimer Werken. Die Leuchterkuppe ist wieder von quadratischer Grundform; den Uebergang zum Schaft bildet ein dem dorischen Kapitäl



ähnlicher Körper, an dessen Ecken vier Adler. Der in Kupfer gegossene Leuchter ist vergoldet, im Innern des Fufses steht die Inschrift: „Casper Abel", deren Bedeutung zweifelhaft ist und gewifs einer späteren Zeit angehört.

Der aus dem Schlufs des XVI. Jahrh. stammende Wandleuchter ist in Messing gegossen, und als Leuchterträger an der Kanzel angebracht.

Kreiensen. R. Herzig, Reg.-Baumeister.

Dominikanerkirche zu Köln.

In Nr. 352 Jahrg. 1883 der „Köln. Volkszeitung" findet sich in einem Aufsatze „Kirchen-Neubau in der Neustadt" folgende Stelle: „Es dürfte der Wunsch gewifs nicht unberechtigt sein, in den neuen Kirchen ein Stück alten Kölns wieder aufleben zu sehen. Bekanntlich haben in französischer Zeit die massigen romanischen Tuffsteinbauten der Abbruchswuth widerstanden, während gerade Perlen der gothischen Architektur, wie die Dominikanerkirche, von der in St. Andreas noch eine Abbildung vorhanden ist, wegen ihres werthvollen Hausteinmaterials und ihrer leichten Struktur zum Opfer gefallen sind . . . . . Bei den tüchtigen archäologischen und künstlerischen Kräften, die Köln in seinen Mauern birgt, dürfte es wohl nicht schwer fallen, die Pläne der vorhinerwähnten und vielleicht noch anderer Kirchen zu rekonstruiren."

Im Anschlusse an diese Notiz ist Zweck dieser Zeilen, die Aufmerksamkeit der berufenen Kreise auf die Dominikanerkirche zu lenken. Von eigentlichen Bauresten haben sich bis jetzt nur in einer an der Stolkgasse belegenen Mauer Theile der Westfaçade, an der Tuffsteinbekleidung kenntlich, erhalten. So dürftig diese Reste auch sind, so ist durch dieselben die Lage der Kirche doch immerhin genau fixirt. Bekannt ist, wie allgemein die grofse Schönheit des dem Albertus Magnus zugeschriebenen Chorbaues hervorgehoben wird, die noch in der Erinnerung der aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammenden Generation fortlebte.

Leider ist es bisher nicht gelungen, ein sicheres Bild dieser reichen Choranlage zu gewinnen. Denn auf den verschiedenen Städteansichten kommt diese Kirche, weil zu weit vom Strome gelegen, nur wenig zur Geltung und auch die auf dem städtischen Archive befindlichen, sonst gewifs höchst interessanten Städtepläne, geben nur schematische Darstellungen. Unter diesen Umständen gewinnt das auf der Westempore der Andreaskirche vorhandene Oelgemälde an Bedeutung. Obgleich der Maler, als ein Kind des vorigen Jahrhunderts, die gothischen Formen nicht wiederzugeben im Stande war, scheint es doch, dafs er in den Hauptzügen ein richtiges Bild der Kirche gegeben hat. Auffallend bleibt allerdings, dafs, abweichend von den zuerst erwähnten Darstellungen, welche über der Vierung einen dem der Minoritenkirche ähnlichen hohen Dachreiter zeigen, das Gemälde den Eindruck eines in Haustein ausgeführten Vierungsthurmes hervorruft.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, dafs die allen Kunst-Bestrebungen sympathisch gegenüberstehende Postverwaltung bei Ausführung der Neubauten die Gelegenheit benutzt, um an der angegebenen, nur wenig überbauten Stelle Nachgrabungen anstellen zu lassen. Hierbei wird die Kirche in ihren Grundmauern sich wohl aufdecken lassen, da nicht anzunehmen ist, dafs die Zerstörungswuth sich auch auf diese erstreckt haben wird. Ist durch eine solche Aufgrabung die Plangestaltung der Kirche wieder zu gewinnen, so wird es tüchtigen Architekten gewifs nicht schwer fallen, die untergegangene Kirche in einem getreuen Spiegelbilde wieder neu erstehen zu lassen. Ls.

Bücherschau.

Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters. Von Joh. Janssen. VI. Band: „Kunst- und Volksliteratur bis zum Beginn des 30-jährigen Krieges". Erste bis zwölfte Auflage. Freiburg, Herder. 1888. Preis: M. 5.—

Für diese Zeitschrift ist der oben angekündete neue Band des Epoche machenden, weit verbreiteten Werkes von hoher Bedeutung, weil sein erstes Buch die Entwicklung der heimischen Kunst im XVI. Jahrhundert und im Beginn des folgenden in eingehender Weise bespricht. An der Hand der Quellen und unter fortwährender Berücksichtigung der neuen Literatur wird der traurige Niedergang geschildert, welcher den in Rede stehenden Zeitabschnitt fast in allen Dingen kennzeichnet. Janssen findet den Grund des Verfalls in der Glaubensspaltung und in der bei ihm als „antikisch-wälsche Kunst" behandelten Renaissance. Da in unsern Tagen die Schattenseiten der Kunst des XV. Jahrhunderts nur zu oft betont, andrerseits die guten Keime der neuen Richtung in einseitiger Weise der Nachahmung empfohlen werden, war es angezeigt, dagegen die Leistungen jener Meister hervorzuheben, welche beim Ausgange des Mittelalters unser Vaterland mit Kunstwerken zierten, und darzuthun, wie der nationalen Kunst in trauriger Weise ein frühzeitiges Ende bereitet ward. Der Versuch, in Anlehnung an die Antike und mit Hilfe ihrer Meisterwerke die Kunst des ausgehenden Mittelalters zu läutern, hält der Referent nicht für principiell unberechtigt. Janssen weist aber nach, dafs die gehofften Erfolge in Deutschland thatsächlich nicht erreicht wurden. Denn die Träger der Renaissancebewegung gaben sich leider allerorts mit ungemessener Begeisterung den theils von naturalistischen, theils von durchaus heidnischen, also götzendienerischen und unsittlichen Ansichten durchsäuerten Kunstgebilden der Alten hin. Christlicher Glaube und reine Sitten hätten einen Damm bilden sollen gegen Gefahren, die mit dem Studium und der Nachahmung der Antike unzertrennlich verbunden sind. Nur sie konnten gegen Ausschreitungen schützen und eine mafsvolle Benutzung heidnischer Werke möglich machen. Sie fehlten. Die Nachahmung, ja die Ueberbietung des Unpassenden in den Vorbildern überwucherte darum nur zu bald die Benutzung des Guten, was aus ihnen zu schöpfen gewesen wäre. Mit Recht hat Pastor

zwischen einer guten und schlechten Renaissance unterschieden, die man vielleicht noch zutreffender als gute oder schlechte Verwerthung der einen Renaissanceidee bezeichnen dürfte. Die hohe Blüthe, welche die durch das Studium der Antike geläuterte italienische Kunst um das Jahr 1500 erlebte, verdient noch heute, nach Ansicht des Referenten, Bewunderung. Wer sollte sich weigern können, die grofsen historischen Bilder Rafaels, seine Sixtina, sein Bild der Verlobung Marias u. s. w. als christliche Kunstwerke ersten Ranges anzuerkennen? Von Rom aus ist die von ihm und vielen Andern vertretene neue Kunstrichtung nicht nur in unser Vaterland, sondern in alle Länder der Christenheit eingezogen. Durch drei Jahrhunderte hat sie, wenn auch in fortwährendem Niedergang begriffen, doch die Alleinherrschaft besessen. Das Zurückgehen auf die aus der festen Glaubensbegeisterung des Mittelalters entsprossenen Kunstwerke der Vorzeit wird augenblicklich leider fast nur in den sogen. „germanischen" Ländern und auch dort nur theilweise versucht. Janssen verdient unsern Dank, weil er die Nothwendigkeit eines solchen Zurückgehens von einem neuen Gesichtspunkte durch fleifsige Zusammenstellung wichtiger Nachrichten aus vielen von der heutigen Kunstforschung nicht genügend berücksichtigten Quellen in überzeugender Weise dargethan hat. Möchte sein neuer Band in weiten Kreisen Liebe und Verständnifs der grofsen Kunst unserer noch nicht im Glauben getrennten Voreltern mehren. Das düstere, mit scharfen Zügen gezeichnete Bild des Verfalles und der Nachweis, wie durch verkommene Menschen bei uns der noch heute herrschende Gebrauch eingebürgert wurde, eine Unzahl von Büchern und Gemälden mit nackten, die Unsittlichkeit fördernden Figurren zu füllen, werden hoffentlich nicht ohne Wirkung bleiben.

Steph. Beissel S. J.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen-Hildburghausen, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg u. Gotha, Schwarzburg-Rudolstadt, Reuss ältere Linie und Reuss jüngere Linie bearbeitet von Dr. P. Lehfeldt. Jena, Verlag von Gustav Fischer. 1888.

Von dieser grofs angelegten Denkmäler-Statistik sind in schneller Folge bereits drei Hefte ungleichen Umfanges erschienen: die Amtsgerichtsbezirke Jena, Roda und Kahla.

Das I. Heft enthält 244 Seiten Text mit 100 Abbildungen und mit 20 Bildern in Lichtdruck. Die Vorrede theilt in einer für alle weiteren Hefte mafsgeblichen Weise das Schema mit, nach welchem in Bezug auf die Architektur wie auf die andern Kunstgegenstände die Aufnahmen stattgefunden haben, verständigt über die Zeitgrenzen der einzelnen Kunstperioden, sowie über die bezüglichen Vorarbeiten. — Sodann werden von dem Amtsgerichtsbezirk Jena die einzelnen Orte in alphabetischer Reihenfolge behandelt, indem die wichtigsten geschichtlichen Notizen mitgetheilt und zuerst die kirchlichen, dann die profanen Kunstdenkmäler in knapper Form aber in möglichst grofser Vollständigkeit beschrieben werden. Von den merkwürdigsten Gegenständen werden Abbildungen beigefügt, die gut ausgewählt und vortrefflich ausgeführt sind, so dafs die Ausstattung fast nichts zu wünschen übrig läfst. Nicht überreich ist die Ausbeute aber recht mannigfaltig und interessant; man merkt es manchen Gegenständen und ihren Beschreibungen an, dafs sie von dem Statistiker erst haben entdeckt werden müssen und gerade durch die Emsigkeit und Gründlichkeit, mit der er sich die Untersuchung und Durchforschung seines Gebietes hat angelegen sein lassen, hat er sich den Anspruch auf ganz besondere Anerkennung erworben. Die Vollständigkeit ist ja eine der wesentlichsten Anforderungen, die an eine derartige Statistik gestellt werden müssen und dafs ihr Urheber sie sehr ernst genommen hat, liest man fast überall zwischen den Zeilen.

Das II. Heft beschreibt in derselben Anordnung auf 59 Seiten die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirks Roda unter Beifügung von 29 Textabbildungen und 7 Lichtdrucktafeln. Es handelt sich um einen kleinen Bezirk, aber um interessante Einzelheiten, aus denen die kreisförmig gemusterte Altarplatte in Karlsdorf besondere Erwähnung verdient.

Das III. Heft widmet dem Amtsgerichtsbezirk Kahla 189 Seiten Text und in demselben 45 Abbildungen neben 14 Lichtdrucktafeln. Auffallend grofs ist die Anzahl der Flügelaltäre, die sich hier noch an ihren ursprünglichen Stätten erhalten haben in guter zum Theil origineller Anordnung und mit handwerklichen aber tüchtigen Figuren.

Möge es dem unermüdlichen, geschickten und zuverlässigen Bearbeiter, dessen Leistungen sich trotz der geringeren Bedeutung seiner Gebiete den besten kunsttopographischen Beschreibungen an die Seite stellen, vergönnt sein, seine grofse Aufgabe in nicht zu langer Zeit ihrem Abschlusse entgegenzuführen! S.

Die Architektur der Hannoverschen Schule. Herausg. im Auftrage der Bauhütte zum weifsen Blatt von Gustav Schönermark. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1888.

Das Werk soll jährlich in 10 Heften mit je 8 Tafeln zur Ausgabe gelangen und ist bestimmt ein Sammelwerk zu werden für die Architektur der Hannoverschen Schule, welche, wie das Vorwort hervorhebt, „für die moderne Architektur ganz Deutschlands so bedeutend geworden ist, dafs es Wunder nimmt, nicht schon längst eine umfassende und fortlaufende Veröffentlichung ihrer Werke veranstaltet zu sehen". Der Sammlung ist mit Recht vorangeschickt das Bildnifs Hase's; er hat die Hannoversche Schule geschaffen und ihr ein so einheitliches Gepräge verliehen, dafs sich ohne Angabe der Namen die Arbeiten der verschiedenen Meister oft kaum bestimmen lassen. Die Hannoversche Schule Hase'scher Richtung arbeitet bekanntlich in den Formen der Frühgothik, aber im Geiste der Gegenwart; sie verschmäht keine Errungenschaft der Jetztzeit und sucht zugleich die mittelalterlichen Vorbilder in der Betonung der konstruktiven Momente wie in der peinlichen Sorgfalt der Ausführung noch zu übertreffen; in der Vorliebe für die Echtheit geht sie sogar oft so weit, auch im Inneren der Gebäude (so z. B. in den Klassenzimmern des Gymnasiums zu Doberan, Taf. 7, 8) den Ziegelrohbau zur Anwendung zu bringen. Auf den

Inhalt einzugehen, wird erst thunlich sein, wenn weitere Lieferungen vorliegen: entsprechen dieselben an Mannigfaltigkeit und Trefflichkeit dem in der vorliegenden ersten Lieferung Gebotenen, so wird das Unternehmen, zumal es sich auch durch Billigkeit auszeichnet (10 M. für den Jahrgang), in den betheiligten Kreisen leichte und schnelle Aufnahme finden.

Münster. W. Ludowigs.

Grabdenkmäler. Original-Entwürfe im Stile der Renaissance, Gothik etc. Zu direkter Ausführung von Wagner u. Strecker, Architekten. 24 Tafeln (Fol.). Berlin, Ch. Claesen & Cie.

Die in diesem Werke gebotenen Muster sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl weder im Stile der Gothik noch der Renaissance gehalten, sondern gehören in das Gebiet des „Etcetera", d. h. des modernen Mischmasches, für den die Herausgeber augenscheinlich keine bessere Bezeichnung — sie ist auch gar nicht so übel — haben finden können. Auf künstlerischen Werth kann die Sammlung keinen Anspruch erheben, bei der herrschenden Geschmacksrichtung werden aber manche der dargestellten Muster gerne zur Ausführung gewählt werden. Die Kunst auf unseren Kirchhöfen steht vielfach noch auf so niedriger Stufe, dafs Denkmäler wie die vorliegenden zum Theil immerhin noch einen wirklich erfreulichen Eindruck machen.

Münster. W. Effmann.

Der Cicerone in der Königl. Aelteren Pinakothek zu München. Von Georg Hirth und Richard Muther. Mit 190 Illustrationen. Dritte Auflage. München 1888.

Dieser Führer durch das Münchener Museum der alten Gemälde, der in ganz kurzer Zeit die dritte Auflage erlebt, bildet den I. Band von „Der Cicerone in den gröfseren Kunstsammlungen Europas", der vor und nach in Hirth's Kunstverlag erscheinen soll. Der Anfang ist vielversprechend, denn der vorliegende Band ist nicht nur ein Führer durch die Sammlung, sondern ein Ueberblick über die Geschichte der Malerei im Anschlusse an die grofse Zahl ihrer herrlichen Erzeugnisse, die in München vereinigt sind. Die Beschreibung der nach Nationen und Schulen geordneten Bilder umfafst 211 Seiten, und die 190 kleinen aber durchweg korrekten Abbildungen, welche sie beleben, sind sehr geeignet, das Verständnifs und die Erinnerung zu erleichtern. Von ganz besonderem Werth ist die 110 Seiten zählende Einleitung, welche über „Kunstgenufs u. Kunstverständnifs", über „das Natürliche in der Kunst", über „den Stil und die malerische Charakteristik", namentlich aber über „Malerische Auffassungen und Techniken", sowie über „die Wege zur Kennerschaft", also über sehr schwierige und strittige Fragen in einer sehr gründlichen, klaren und verständlichen Weise sich ausspricht. Was der Verfasser in Bezug auf die Schöpfer der antiken Götterbilder betont, dafs sie „die Aufgabe hatten, zwar menschenähnliche und lebensvolle, aber gleichwohl überirdische . . . . Gebilde — Mysterien — zu schaffen", gilt gewifs in noch höherem Mafse von den mittelalterlichen Künstlern, und was der Verfasser aus dem ungemein reichen Schatze seiner Beobachtungen und Erfahrungen über die malerische Auffassungsart und künstlerische Technik in den verschiedenen Zeiten und bei einigen der hervorragendsten Künstler vorträgt, ist überaus instruktiv und eine vortreffliche Anleitung zum Besuche und Studium der Gemäldegallerien überhaupt. S.

Das Kunstwerk als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert. 1888.

In dieser kurzen aber inhaltreichen ästhetischen Studie sucht der ungenannte Verfasser das Wesen der Kunst, des Kunstwerkes und der einzelnen Künste zu ergründen. Die Kunst ist ihm eine menschliche Thätigkeit, deren Erzeugnisse auf die durch die Erscheinungsform der Dinge erregte Seite des Empfindens wirken wollen; das Kunstwerk aber die Darstellung einer künstlerischen Vorstellung, um das Wohlgefallen des Wahrnehmenden an ihr zu erregen. Je nachdem dasselbe auf dem Gesichtssinn, Gehörsinn oder auf der Phantasie beruht, ergeben sich die bildenden Künste, die Musik und die Dichtkunst. Wie der Verfasser ihre Grenzen zu bestimmen sucht, wird im Büchlein selber mit Nutzen nachgelesen werden. s.

Biblische Archäologie. Bearbeitet von Professor Dr. Peter Schegg; nach seinem Tode herausgegeben von Professor Dr. Joh. Bapt. Wirthmüller. Freiburg, Herder'sche Verlagshdlg. 1888.

Diese letzte Arbeit des hochverdienten Bibelforschers (der VIII. Band der „Theolog. Bibliothek") behandelt im I. Theil „Land und Leute: Natur und Volksleben", im II. Theil „Kultus: Religionslehre, Religionsübungen", im III. Theil „Staatsökonomie: Verwaltung, Justiz, Wehrverfassung" mit der Gründlichkeit und Klarheit, die alle seine Werke auszeichnet. Vom Standpunkte der Kunst interessirt namentlich der II. Theil, der das Bundeszelt, den ersten, zweiten und dritten Tempel eingehend erklärt und beschreibt, der auch den besonderen religiösen Ceremonien, den heiligen Personen, Zeiten und Bildern sorgfältige Untersuchungen angedeihen läfst. Wer über diese Fragen zuverlässige Belehrung sucht, wird sie hier in reichem Mafse finden. n.

Die Pfarrkirche zum hl. Remigius zu Bonn — alte Minoritenkirche — ist um ein bedeutendes Werk christlicher monumentaler Kunst reicher geworden. Die von Professor Karl Müller zu Düsseldorf gemalten Bilder für den Hochaltar zeigen im Mittelbilde Christus mit den Jüngern zu Emaus, wie sie ihn am Brodbrechen erkennen, in den beiden Flügelbildern mit Beziehung auf die Andachten und die frommen Vereine der Pfarre links den hl. Antonius von Padua und die hl. Gertrudis, rechts die hl. Elisabeth und den hl. Vincenz von Paul. Die schönen frommen Gemälde sind auch von der photographischen Gesellschaft zu Berlin in verschiedenen Formaten sehr gelungen photographirt worden.

A. H.



it dem vorliegenden Hefte schliefst der erste Jahrgang unserer Zeitschrift. Wir haben allen Grund mit seinem Erfolge zufrieden zu sein, und danken daher um so verbindlicher Allen, welche dazu mitgewirkt haben, namentlich den verehrten Mitarbeitern. Ihre Zahl, die am Ende des Halbjahres gemäfs dem in Heft 7 mitgetheilten Verzeichnisse 24 betrug, hat sich inzwischen um 16 vermehrt, deren Namen hier unten angeführt werden. Von anderen hervorragenden Mitarbeitern sind Beiträge für die nächsten Hefte bereits eingesandt oder zugesagt worden, so dafs auch in Bezug auf Mannigfaltigkeit die Zeitschrift den Anforderungen und Wünschen ihrer Leser immer mehr entsprechen wird. — Die wissenschaftliche Bedeutung wird hierbei immer im Vordergrunde stehen; neben der Förderung der Wissenschaft aber wird die Aufstellung und Begründung, damit also die Verbreitung richtiger Kunstanschauungen und — Grundsätze zu den Hauptobliegenheiten der Zeitschrift gehören. Je mehr dieselben das praktische Kunstschaffen auf dem kirchlichen, aber auch auf dem weltlichen Gebiete zu beeinflussen vermögen, um so segensreicher wird ihre Bethätigung sein. Die Illustrationen werden hierbei ein besonders wirksames Hülfsmittel bilden; an Auswahl, Zahl und Ausführung sollen sie den höchsten Ansprüchen genügen. Für das folgende Heft ist bereits eine Farbendrucktafel angefertigt, die von einem vorzüglichen alten Glasgemälde des Kölner Museums eine Abbildung bietet.

Damit die Zeitschrift auch in ihrer äufseren Erscheinung ihrem Inhalte entspreche, haben wir für ein reiches künstlerisch ausgeführtes Titelblatt gesorgt, nach welchem in Reliefdruck der Einbanddeckel hergestellt und von der Verlagshandlung zu beziehen sein wird. (Vergl. Anzeige im Inseratentheile dr. Zeitschr.) In der meisterhaften Zeichnung verwendet Maler Kleinertz als Mittelpunkt das herrliche Kölner Stadtsiegel, von dem der Originalstempel sich im historischen Museum zu Köln befindet. Es stellt die sitzende Figur des heil. Petrus unter einem Baldachin vor, der aus einer Mauerarchitektur herauswächst; von der Majuskel-Umschrift SANCTA · COLONIA · DEI · GRATIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA · eingefafst, hat der Stempel, dessen erster Abdruck an einer Urkunde vom 28. Februar 1270 nachgewiesen ist, einen Durchmesser von 110 *mm* (bei sehr starker Vertiefung). Der Reichsadler über, der Düsseldorfer Löwe unter dem Siegel wahren die weiteren Beziehungen auf unserem Deckel, der auch der Zeitschrift noch weitere Freunde gewinnen möge.

Verzeichnifs der in dem zweiten Halbjahr neu hinzugekommenen Mitarbeiter:

Graf J. Asseburg in Godelheim.
Direktor Dr. W. Bode in Berlin.
Dr. F. Crull in Wismar.
Stadtpfarrer A. Fuhrmans in Geifslingen.
Hofgoldschmied G. Hermeling in Köln.
Regierungs-Baumeister R. Herzig in Kreiensen.
G. Humann in Essen.
Domkapitular Dr. G. Jakob in Regensburg.
Pfarrverwalter J. Liell in Niedermendig.
Regierungs-Baumeister W. Ludowigs in Münster.
Pfarrer J. Pieper in Brenken.
Religionslehrer J. Prill in Bonn.
Bauinspektor a. D. J. Richter in Bonn.
Privatdozent G. Schönermark in Hannover.
Dr. Henry Thode in Bonn.
Oberlehrer O. Wiecker in Hildesheim.
Baumeister H. Wiethase in Köln.

Abhandlungen.

Der Altarfund von Gering.

Mit Abbildungen.



in Brief des Herrn Domvikars und bischöflichen Registrators Weber in Trier an Herrn Domkapitular Schnütgen, d. d. 29. Mai 1888, gab folgenden Bericht über den hochinteressanten Fund, welcher im Nachstehenden bekannt gemacht wird:

„In der Kapelle des sehr alten Filialdorfes Gering auf dem Maifelde (Pfarrei Kehrig) stellte sich unlängst bei Revision des Altares heraus, dafs der in den Stipes altaris eingelassene, das Sepulcrum deckende Stein nicht mehr vorschriftsmäfsig festsafs. Um dem Uebelstande abzuhelfen, mufste der Stein abgehoben werden, und es fand sich auf demselben folgende aus römisch-christlicher Zeit stammende Inschrift: *Caritati Diffus* (oder *Deffus)* .... *Qui vixit annos* .... *Filiolos suos* .... *Venius* .... Hier folgt das Zeichen der Taube, deren Schnabel ein Blatt entfallen ist oder welche einen Zweig mit mehreren Blättern hält.... Mit Sicherheit ist dieses nicht zu erkennen, da vom Kopf an die Fortsetzung der Zeichnung nach dem Schnabel hin fehlt, bezw. dort der Stein aufhört und nur unten ein Blatt in den Stein hineinragt."

„Unter dem Stein, welcher eine Dicke von 5 *cm* hat, und aus sehr schwerem weifsen Kalkmarmor besteht, stand in dem Sepulcrum ein kleines hölzernes Reliquiarium, in Form eines mit einem Deckel verschliefsbaren Döschens gearbeitet. Das Ganze war von oben verschlossen durch das wächserne Siegel des Erzbischofs Egbert (gestorben 993). Der Inhalt des Döschens ist auf keine Weise festzustellen; nur läfst sich noch ein kleiner Pergamentstreifen erkennen, der wahrscheinlich die Authentik enthält, jetzt aber kein Inschriftzeichen mehr erkennen läfst u. s. f."

Dazu gab ein zweites Schreiben vom 8. Juni noch den Nachtrag: „Eben als ich den Inhalt (des Reliquiars) noch einmal durchsehe, bevor ich ihn in ein anderes Büchschen brachte, finde ich ein Restchen Pergament, das deutlich folgende Bezeichnung erkennen läfst: *(S)ebastiani mart(iris)*. Das Reliquiar war also mit Reliquien dieses Heiligen (Sebastian) versehen. Es sind noch 4 bis 5 Partikelchen von Gebeinen zu erkennen."

Nachdem mich die Redaktion der »Zeitschrift für christliche Kunst« ersucht hatte, den im Angeführten besprochenen Fund an diesem Orte zu publiziren, hatte Herr Domvikar Weber die Güte, mir die Fundgegenstände zur Untersuchung zu übersenden. Es sind deren, wie bemerkt, drei, welche wir der Reihe nach erörtern werden.

Der aus dem Altar ausgehobene Stein ist unzweifelhaft das Bruchstück einer altchristlichen Grabschrift, welche sich sofort als der Familie unserer Trierer Epitaphien zugehörig herausstellt. Für die Verwendung solcher Fragmente altchristlicher Grabschriften zu Altarsteinen lassen sich, gerade aus dem Trierischen, auch andere Belege beibringen. Meine Sammlung der christlichen Inschriften des Rheinlandes wird ein dem hier in Rede stehenden ganz analoges Beispiel aufweisen, wo eine von S. Maximin abhängige Kapelle einen altchristlichen Titel, vermuthlich von dem Coemeterium bei S. Maximin, als Altarstein erhielt.

Ueber das Filialdorf Gering, welches jetzt zur Pfarrei Kehrig, Dekanat Mayen (vgl. Schematismus der Diöcese Trier, Trier 1869, S. 125), gehört, haben Bärsch (Eifl. illustr. III, 1, 2, S. 155 f.) und de Lorenzi (Beitrag zur Geschichte sämmtlicher Pfarreien der Diöcese Trier, Trier 1887 II, 299 f.) einige Nachrichten zusammengestellt. Erwähnt wird der Ort urkundlich zuerst 1257, Okt. 10, wo der Münstermaifelder Scholaster Heinrich dem Stifte des hl. Martin und Severus zu Münstermaifeld alle seine Güter in Girreke und sein Horreum daselbst schenkt (Mittelrh. Urkdb. III, Nr. 1418). Wann die Filiale eine eigene Kapelle erhielt, ist durchaus unbekannt; de Lorenzi begnügt sich mit der Bemerkung: „Auch die Filiale Gering hat schon lange ihre dem hl. Nikolaus geweihte Kapelle nebst Kirchhof. Sie lag früher im Pfarrbezirk von Mertloch." Ihren Thurm zerstörten die Franzosen 1672 (eb. 300). Nach Bärsch wurde Gering unter der französischen Verwaltung der Mairie Mertloch zugetheilt; ob es vorher, wie jetzt, in Kehrig eingepfarrt

gewesen, konnte ich nicht ermitteln. In der Pfarrei Kehrig besafs nach dem Güterverzeichnifs das St. Castorstift zu Carden c. 1100 (Mittelrh. Urkdb. I, Nr. 400) das Investiturrecht und den Zehnten (vgl. auch Günther I, Nr. 198, 215; II, Nr. 228). Dem Kollegiatstift zu St. Castor war auch die Pfarrei Mertloch (der Ort: Martiliacum, Mertilacha, Mertelach, wird seit dem X. Jahrhundert vielfach erwähnt, die Pfarrei zuerst 1318, vgl. de Lorenzi a. a. O. S. 341) einverleibt, und zwar durch Schenkung des Erzbischofs Johann III. von Trier vom Jahre 1533 (Günther Nr. 106), welcher ausdrücklich hervorhebt, dafs die Plebania von Mertloch bis dahin dem Erzbischof zugestanden habe (eb. S. 238). In Gering waren aufserdem die Klöster Springirsbach und Rosenthal begütert (Bärsch a. a. O. S. 156). [Ob Gering ursprünglich kirchlich zu Mertloch oder zu Kehrig gehörte: die Verwendung eines altchristlichen Inschriftenfragments aus Trier als Altarstein ist in dem einen wie in dem andern Falle gleich erklärlich, da derartige geweihte Steine den Landkirchen damals wie heute von dem bischöflichen Sitz aus gewifs zugestellt wurden. Die Abhängigkeit der Filialorte von St. Matthias, welche man angenommen, finde ich nirgends belegt.

Figur 1.



Der Stein (vergl. Abbildung Fig. 1) ist oben 0,245 *m*, unten 0,242 *m* breit; seine Höhe beträgt 0,232 *m*, die Dicke 0,04 *m*. Das Material ist der weifse, mit der Zeit einen gelblichen Ton annehmende Kalkmarmor, der vermuthlich aus den Brüchen bei Namur gewonnen wurde und der bei der Mehrzahl unserer Trierischen Inschriften zur Verwendung kam. Man sieht sofort, dafs bei der Zurichtung des Steines zu seiner Bestimmung als Altare portatile ohne alle Rücksicht auf die Inschrift verfahren wurde. Alle Seiten, wie

es scheint, mit Ausnahme der untern, sind verschnitten, und zwar nichts weniger als sorgfältig. Oben scheint mindestens eine Zeile weggeschnitten zu sein, zur Rechten fehlt etwa die Hälfte des Epitaphs; das Täubchen, welches mit dem Schnabel nach dem Oelzweig zusteht, hatte ohne Zweifel auf der fehlenden Hälfte sein Gegenstück. Die Distanz, welche vor beiden Zeilen links frei blieb, läfst schliefsen, dafs hier von dem Text nichts weggenommen ist. Was von diesem in den zwei ersten Zeilen erhalten ist, ist in der Lesung klar, wenn auch sehr fragmentarisch:

CARETATE DEI FVS
QVI VIXIT ANNOS

In den beiden ersten Worten erkennt man sofort die auf Trierischen Steinen nicht seltene Formel *pro caritate = pro amore:* le Blant (Inscr. chrét de la Gaule I, p. 401, Note 12, dazu II, p. 152) hat dieselbe auf altchristlichen Inschriften Triers sechsmal nachgewiesen (Nr. 233, 289, 261, 295, 309, 313). Auf heidnischen Steinen (z. B. Köln, Orelli 4739; Mainz, Katalog des Mus. d. Stadt Mainz Nr. 84, 86, 92, 94, 99 A, 99 B, 131, 133, 134, 135) findet sich auch häufig die Formel *pro amore,* niemals aber *pro caritate; Caritas* ist das biblische ἀγάπη. Hier erscheint die Formel mit der Erweiterung *dei: pro caritate dei.* Die drei letzten Buchstaben der ersten Zeile geben den Namen der Person, welche die Depositio vornahm und den Stein setzte. Man hat die Wahl, hier einen der vielen mit *Fuscus* zusammengesetzten Namen zu suchen. Die christlichen Inschriften Galliens und der Rheinlande bieten kein Beispiel eines solchen. Das Corp. Inscr. Rhen. Brambach bietet Nr. 1996 *Fuscinia paterna,* Nr. 303 *Fusca,* 1288, 1795 *Fuscus.* Andere Bildungen sind (de Vit Onomast. III, Nr. 177) *Fuscianus, Fuscinus, Fuscinius;* ein Episcopus Eliensis in Afrika Namens *Fuscinullus* begegnet uns 411 bei der donatistischen Collatio in Karthago (Ort: Cognit. I Vr. 126), ein anderer afrikanischer Bischof, *Fusculus,* wurde nach Victor. Vit. Perser-Vand. 16 von den arianischen Vandalen umgebracht. Hinter dem Namen wird, vielleicht mit der Bezeichnung der Verwandtschaft, (Frau, Bruder?) das gewöhnliche TITVLVM POSVIT gefolgt sein. In den am Kopf der Inschrift abgeschnittenen Zeilen hat unstreitig der Name des Todten, eingeleitet von einer der üblichen Formen, wie HIC IN PACE QVIESCIT, gestanden. Was von der zweiten Zeile erhalten ist, bietet keinerlei Schwierigkeiten: es ist die gewöhnliche Formel *qui vixit annos ...*, in welcher hier nichts bemerkenswerth ist als die auch sonst vorkommende Ligatur des XI. Die Angabe des Alters, welches der Todte erreicht hat, ist wie alles Andere weggebrochen.

Aufser diesen beiden Zeilen, deren Buchstaben die Höhe von 30—33 *mm* erreichen, ist in kleinerer, fast verwischter Schrift eine zweite, noch fünf Zeilen zählende Inschrift eingegraben, von der die drei obern Zeilen eine Schrift von 18—20, die zwei unteren eine solche von ca. 10 *mm* Höhe aufweisen. Die fünfte Zeile ist bis auf ein L am Anfang und ein E und I am Schlusse fast gänzlich zerstört. Auch die dritte Zeile ergibt mit C (?) ENT TE IV (?) keinen Sinn. Die vierte konnte ich bei günstiger Beleuchtung des Steines (die Photographie gab hier sogut wie nichts wieder) ID IVN · EI (?) lesen. In der zweiten Zeile ist LABACRO sicher, worauf noch ein F oder E folgt. In der ersten Zeile ist der Anfang FILIOLVS SVOS sicher, der darauf folgende Buchstabe ist völlig ausgelöscht, scheint aber Q gewesen zu sein; es folgt dann VE und wahrscheinlich ME; sehr fraglich ist der Rest XCO. Die Inschrift gehört der Paläographie der Buchstaben nach der Mitte des VI. Jahrhunderts an. Man vergleiche sie z. B. mit der Grabschrift des Gundiisclus (le Blant II, Nr. 467 Pl. Nr. 373), welche die nämlichen Formen des R und L aufweist und aus dem Jahre 547 p. Chr. (Konsulat des Basilius) datirt ist. Dieser Zeit entspräche es, wenn, wie in zahlreichen ähnlichen Fällen, die Präposition cum den Accus. statt des Ablativs regierte, sodafs wir in der ersten Zeile (der zweiten, kleinern Inschrift) zu lesen hätten *(cum) filiolus suos* statt *(cum) filiolis suis.* Der Sinn der ganzen Inschrift erhellt in soferne, als besagt werden soll, es seien (mit dem Vater, dem die obere Inschrift gewidmet ist) auch seine Filioli hier beigesetzt, welche durch das Taufwasser (lavacro) gereinigt sind. Die ganze Inschrift hätte also folgenden Text dargeboten:

1 *hic in pace quiescit* (Name des Defunctus), *cui pro*

2 CARETATE DEI FVS *(ca uxor? titulum posuit)*

3 *cum* FILIOLVS SVOS (statt *filiolis suis)* QVEM EX CO (?)
4 LABACRO F
5 CENT TE IV (?)
6 ID ĪVN EI (?)
7 L E I (?)

Gehen wir von der leider halbzerstörten Inschrift zu den beiden andern in Rede stehenden Denkmälern über. Sie gehören einer um mehrere Jahrhunderte spätern Zeit an, sind darum aber nicht weniger wichtig, ja ihnen gebührt weitaus der Hauptantheil an dem Interesse, welches der Fund für sich in Anspruch nimmt. Das in dem Sepulcrum enthaltene Reliquiengefäfs ist ein hölzernes Büchschen von 0,53 *m* Höhe, 0,753 *m* Durchmesser und 0,722 *m* Umfang an der weitesten Ausbauchung (vgl. Abbildung Fig. 2). In der Regel pflegen die in den Altarsepulcra beigesetzten Reliquien im frühen Mittelalter in Bleikapseln verschlossen zu sein. Hier liegt ein Fall vor, der jedenfalls sehr beachtenswerth ist: die hölzerne Kapsel des Geringer Sepulcrum imitirt in ihrer Gestalt und in der polychromen Dekoration ihrer Aufsenfläche genau die Graburnen der fränkischen Zeit. Den Untergrund der Bemalung bildet ein ursprünglich blauer, jetzt ins Grüne schillernder Ueberzug. Rothe Horizontallinien theilen den untern Theil des Gefäfses, die Tazza, in drei Zonen, von denen die mittlere frei, die untere durch gelbe Vertikalstreifen getheilt ist, während die obere einen reichern (durch kufische Inschriften) auf zum Theil ockergelbem Grund hergestellten Fries zeigt. Der äufsere Rand des Deckels weist eine gelbe Zickzackbordüre auf, der leichte, anscheinend abgebrochene Knopf des Deckels ist von einer mit Roth und Gelb hergestellten Bordüre umfafst. Für Bemalung wie für Form des Denkmals verweise ich auf die ganz ähnlichen Gefäfse, welche Cochet (Sépultures gauloises etc. zu p. 350: Funde aus Envermeu, Dieppe, Selzen, Londinières, Étretat. Ders. Normandie souterraine, Pl. VII 14, 18, 21, 24, 26. [Londinières], Pl. XI 3—15 [Envermeu]) publicirt hat.

Fig. 2.



Wie man dazu gekommen ist, für das Reliquienbehältnifs die Graburne nachzubilden, liegt auf der Hand. Viele Jahrhunderte des Mittelalters hindurch bewahrte man die aus dem prähistorischen Alterthume überkommene Sitte, den Todten Gefäfse ins Grab zu legen (vgl. Cochets Abhandlung Sur la coutume de placer des vases dans la sépulture de l'homme, et spécialement dans les sépultures chrétiennes depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle, in dessen Sépultures gauloises etc. p. 339 ff.); diese Funeralgefäfse imitirten die Graburnen der alten Alemannen, Franken, Sachsen: sie enthielten wohl in den meisten Fällen Weihwasser, hier und da sicher auch Reliquien. Nichts lag näher, als auch für das Reliquiar eines Altarsepulcrum dieselbe Form zu wählen. Eine Holzkapsel mit kufischen Charakteren ist auch in dem Schatz zu Engers (j. in Berlin) als Reliquiar (Etuis) verwendet. Ich behalte mir vor, hier auf diese kufischen Inschriften zurückzukommen.

Auch das dritte der hier in Betracht kommenden kleinen Denkmäler verdient eine eingehendere Betrachtung. Es ist das die Authentik darstellende Wachssiegel (s. folg. Seite Fig. 3) des konsekrirenden Bischofs, welches mit seiner Innenseite genau auf den Deckel des Reliquiars passend offenbar von dem nun abgebrochenen Knopf des Deckels durchbohrt und durch vier Schnüre, welche ihre Spur an der Innenseite des Siegels hinterlassen haben, und welche um die Holzkapsel herum gingen, an letzterer befestigt war. Das aus weifsem, jetzt braungelb gewordenem Wachs gefertigte Siegel hat ca. 7 *cm* Durchmesser und trägt auf seinem nach oben gelegten Avers ein von einer doppelten Kreislinie umzogenes Rundmedaillon mit dem Brustbild eines Bischofs; in dem es umgebenden Kreis ist eine in der aus der Capitale und Unciale gemischten romanischen Majuskel des XI. Jahrhunderts gehaltene Inschrift eingezeichnet, welche zur guten Hälfte völlig verwischt, auch in neuester Zeit allem Anschein nach noch durch unbedachtes Abnehmen eines Abdruckes gelitten hat (vgl. Abbildung Fig. 3).

Was von der Inschrift noch zu erkennen ist, nimmt (anfangend rechts von dem Kopfe des Bischofs) den Raum von 9 *cm* (gemessen an der äufsern Kreislinie) ein. Der erste *cm* beginnt mit E, auf den zweiten fällt G (oder C), bei 3 und 4 ist der Raum für zwei zerstörte Buchstaben leer, $4^1/_2$—9 sind ausgefüllt durch die sehr klar zu lesenden und sich unmittelbar folgenden Buchstaben

BERTVS

Man ist geneigt, dahinter noch $\overline{\text{DI}}$ G(*ratia*) zu erkennen, doch mag das auf Täuschung beruhen. Der wirklich mit Sicherheit vorhandene Text lautet also

EG . . BERTVS

was nicht, wie man vermuthet, auf *Egbertus*, sondern nur *Egilbertus* schliefsen läfst, welcher 1079—1101 Erzbischof zu Trier war und als einer der entschiedendsten Parteigänger Heinrichs IV. im Kampfe gegen Gregor VII. bekannt ist. Egilbert war vor seiner Ernennung zum Erzbischof Dompropst zu Passau; gebürtig war er aus dem Hause der Grafen von Ortenburg. Er scheint aber in der Gegend von Münstermaifeld begütert gewesen zu sein; denn er schenkte, wie wir aus der Bestätigungsurkunde Eb. Bruno's vom 29. November 1103 (Mittelrh. Urkdb. I, Nr. 408; Görz Mittelrh. Regesten I, 437) wissen, dem Stifte St. Martin im Maiengau Land von acht Solidi-Rentenertrag bei dem Dorfe Vresene im Banne von Oftenmedene, dem jetzigen Fressener oder Fresserhof im Kreis Mayen, ganz nahe bei Gering gelegen. Diese Beziehung ist jedenfalls sehr beachtenswerth.

Fig. 3.

Der Gebrauch der Siegel mit Darstellung ihres Bildnisses seitens der Bischöfe geht bekanntlich nicht über das X. — allenfalls das IX. Jahrhundert — hinaus. Bis dahin siegelten die Bischöfe mit ihrem Ring. Seit dem X. Jahrhundert erscheint das Bild des Bischofs auf Siegeln, allgemein wird es erst seit dem Ausgang des XII. Jahrhunderts. (Vgl. de Wailly, Eléments de Paléographie II, 215). Noch im XI. Jahrhundert kommen Bischofssiegel vor, welche nicht das Porträt ihres Inhabers, sondern ein Heiligenbild darstellen. Eine Bleibulle, die der Urkunde des B. Quiriacus von Nantes, 1064, angehängt war, stellte die durch ein Kreuz geschiedenen Büsten der Apostel Petrus und Paulus dar; Manasses, B. von Reims 1076, liefs auf seinem Siegel die Himmelskönigin mit dem Kinde darstellen. Noch 1130 tadelte Arnulf, Archidiakon von Séez, später Bischof von Lisieux, die Prälaten, welche ihr Bild auf ihrem Siegel anbringen liefsen. Indefs war letzteres doch vom XI.—XV. Jahrhundert die Regel; seit dem XV. Jahrhundert pflegen die Bischöfe statt dessen ihr Wappen wiederzugeben. Die Bildnisse der Bischöfe im X. und XI. Jahrhundert sind auf den Siegeln zunächst nur Brustbilder, etwas später erscheinen ganze Figuren. Diese allgemeinen Regeln finden auch in Trier ihre Bestätigung. Leider fehlt uns noch, abgesehen von dem kurzen Exkurs Hontheim (Hist. dipl. I, 835) und den Bemerkungen Müllers zu diesen (s. u.), eine kritische Untersuchung der älteren Sigilla unserer rheinischen Bischöfe, so insbesondere auch der Trierischen, und es ist in hohem Grade zu bedauern, dafs das von der Direktion des Koblenzer Provinzial-Archivs herausgegebene „Mittelrheinische Urkundenbuch" von der Wiedergabe wenigstens der älteren Siegel gänzlich abgesehen hat. Immerhin liefern die Görz'schen Regesten zu diesem Urkundenbuch (Bd. II 569 ff., Koblenz 1865) einiges Material für eine Sigillographie der Trierischen Erzbischöfe. Besiegelte Urkunden unserer Erzbischöfe treten erst seit Mitte des X. Jahrhunderts auf; aber erst zu Ende des X. oder Anfang des XI. Jahrhunderts begegnen wir zweifellos solchen Besiegelungen, denen das Porträt des Bischofs beigegeben ist. Denn

die Siegel Ruotberts 949 (Urkdb. Nr. 220), Heinrichs 959 (eb. Nr. 234), Theoderichs 973 (eb. Nr. 276) sind entweder überhaupt unecht oder gehören erst dem XII. Jahrhundert an (vgl. dazu M. F. J. Müller, Trierische Kronik 1823, 123 f. zu Hontheim Hist. dipl. I, 835). Müller a. a. O. hat ein Siegel Eb. Egberts von 978 als frühestes Bischofssiegel beigebracht. Urkunden Egberts von 978 (Mittelrh. Urkdb. Nr. 286), 979 (eb. Nr. 288), 981 (eb. Nr. 293) tragen in der That ein solches: aber ich bin auch in Betreff ihrer Echtheit keineswegs beruhigt, und die letzterwähnte Urkunde ist sicher nur eine Ausfertigung des XII. Jahrhunderts, wie das auch Görz gesehen hat (eb. II 634). Festern Grund gewinnen wir auch mit den Urkunden Ludolfs (a. 1000, Nr. 311 mit Lutwinus dei gratia archiepiscopus!) noch keineswegs. Erst mit Poppo scheint die Serie unzweifelhafter Bischofssiegel mit dem Bildnifs des Erzbischofs zu beginnen. Von den von ihm erlassenen und erhaltenen Urkunden tragen die Nrn. 346 (a. 1036), 365 (a. 1016—47?), 368 (a. 1023—47) ein Siegel; die Urkunden Nr. 350 (a. 1038) und 359 (a. 1042) sind wieder unecht und kommen darum nicht in Betracht. Von Poppo's Nachfolger Eberhard haben Siegel mit Bischofsbild die Nrn. 379 (a. 1052), 380 (a. 1052), 381 (a. 1052), 383 (a. 1053), 392 (a. 1058), 393 (a. 1059), 396 (a. 1061), von Udo die Urkunden Nr. 414 (a. 1071), 419 (a. 1075). Wir kommen so zu Eb. Egilbert, von welchem das Mittelrh. Urkdb. die beiden Nrn. 423 (a. 1084) und 428 (a. 1088) als sigillirt angibt. Aber auch die unter Nr. 449 angeführte Urkunde Egilberts für den Grafen Wilhelm von Luxemburg (vom Jahre 1095—1101?) war besiegelt. Günther gibt zu Cod. dipl. I. Nr. 74, auf Tab. III Nr. XVI die allerdings sehr unvollkommene Abbildung dieses Siegels, welche indefs hinreicht, um die völlige Identität mit unserm Geringer Siegel erkennen zu lassen. Das Siegel zeigt das Brustbild des Prälaten, welcher mit dem Pallium bekleidet ist, dessen oberer Arm den Hals des Bischofs viereckig umschliefst (diese Parthie ist auf dem Geringer Exemplar zerstört). Das Gesicht ist bartlos, die Stirn ist abgeschnitten; das Geringer Siegel hat den Kopf vollständig und läfst eine Petrus-Tonsur erkennen. Es zeigt weiter in der Linken des Bischofs das (geschlossene) Evangelienbuch, welches dem Güntherschen Abdruck wieder fehlt; beiden fehlt der unzweifelhaft der Rechten beigegebene Stab. Von der Umschrift hat die Günthersche Kopie nur TVS $\overline{\text{DI}}$ G — genau an den unseren Geringer Siegel entsprechenden Stellen — erhalten.

Es erhellt aus dem Vorstehenden, dafs Eb. Egilbert zwischen 1079—1101 der Kapelle zu Gering den Altarstein konsekrirte und übersandte; zu dem Stein verwandte er eine altchristliche Grabschrift aus St. Maximin oder St. Matthias, das Reliquiar verschlofs er mit seinem Siegel; mit dem Ganzen hinterliefs er uns einen willkommenen Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Altares.

Prof. Dr. F. X. Kraus.

Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg.

Mit Lichtdruck (Tafel XVIII).


Unter den im Spätherbste des Jahres 1887 zu Krefeld ausgestellten älteren Webereien erregte eine dem Domschatze in Regensburg gehörige gröfsere Bildertafel die besondere Aufmerksamkeit aller Sachverständigen. Und sie verdient es in der That, weshalb ich sehr gerne der Aufforderung, in einer eingehenderen Beschreibung sie zu würdigen, nachkomme. Zu dem Ende wurde, da ihr etwas defekter Zustand eine direkte photographische Wiedergabe nicht empfahl, durch einen in der Stilistik erfahrenen und gewissenhaften Zeichner der Schneider'schen Glasmalereianstalt dahier unter Kontrolle eine sorgfältige Kopie in der Gröfse des Orginals angefertigt, und hiernach die photographische Aufnahme, wie sie dieser Beschreibung beigegeben ist, bewerkstelligt.

Das kostbare Gewebe ist Ende der fünfziger Jahre durch Herrn Domvikar Dengler in Regensburg, welcher damals als Student mit dem Begründer des Diöcesan-Kunstvereins, Herrn Pater Ildephons Lehner von Metten, eine kleinere Forschungsreise machte, in der Sakristei der Schlofskapelle zu Wörth a. d. D., vier Stunden von Regensburg entfernt, zusammen-

gerollt in einem mit dickem Staub bedeckten Schubladen aufgefunden, und mit Zustimmung der Kirchenverwaltung vorerst dem Diöcesanmuseum dahier, von da jedoch später dem Domschatz einverleibt worden. Leider war bereits damals ein Stück der linken Seite abgängig, und konnte auch bei Gelegenheit einer nachträglich angestellten Suche nicht mehr aufgefunden werden. In seiner jetzigen Ausdehnung mifst das Gewebe 2,50 *m* in der Länge, 1 *m* in der Höhe, ist aber auch nach oben und unten, wie ersichtlich, zugeschnitten. Im Uebrigen ist es, einige noch zu erwähnende Zuthaten abgerechnet, in Bindung der Faden und in den Farben gut erhalten.

Wir wollen zuerst sein Bildwerk und die Ornamentik näher ins Auge fassen, dann die Art der Weberei, seine Bestimmung und endlich seinen Ursprung.

1. Die Mitte des Gewebes in seiner ganzen Höhe nimmt das Bild des Gekreuzigten ein; ihm zur Rechten befindet sich Maria, gestützt von einer der heiligen Frauen, dann St. Petrus, dann der Donator; zur Linken steht St. Johannes, dann, mit Uebergehung des fehlenden Stückes, ein heiliger Bischof.

Das Kreuz mifst 1 *m*, Maria und Johannes je 80 *cm*, jede der anderen stehenden Figuren 85 *cm* in der Höhe.

Der glatte Kreuzesstamm trägt über dem Querbalken die gleich starke Tabula mit der Inschrift: IC XC. Der Herr ist an ihm befestigt mit drei Nägeln, also, dafs ein Nagel den ausgestreckten linken Fufs am Rüste, den darüber gelegten rechten Fufs aber seitlich durchbohrt. Das rechte Knie ist daher höher hinaufgeschoben. Statt des sogen. Herrgotts-Rockes umschlingt den unteren Leib ein breites Tuch. In vier Strahlen ergiefst sich das Blut des Heilandes aus der Wunde an der rechten Seite. Das im Tode geneigte Haupt trägt nicht die Dornenkrone, wohl aber den dreistrahligen, bereits in Kreissegmenten gebildeten Nimbus. Der etwas eingesunkene Leib hat auch die Arme straff nach unten gezogen.

Maria, die schmerzhafte Mutter, mit Mantel und Kopfschleier bekleidet, ist zwar stehend unter dem Kreuze, und hat die Augen geöffnet; aber sie steht mit kraftlos herabgefallenen Armen, das Haupt seitwärts geneigt, die linke Seite mit dem Schwerte durchbohrt, gestützt und umfangen von einer der heiligen Frauen, die hinter ihr sich befindet.

Zur Seite der seligsten Jungfrau steht St. Petrus, über dem bis zu den Füfsen reichenden Untergewande bekleidet mit schöndrapirtem Mantel. Er hat die Tonsur, und hält in der Linken, welche mit dem Ende des rechten Mantelflügels bedeckt ist, ein Buch, während seine Rechte den Schlüssel trägt. Man beachte das Buch, schmal und hoch, und das Ornament seines Deckels, sowie die Form der Handhabe des Schlüssels.

Dem heil. Petrus zur Rechten erblicken wir in leichthin knieender Stellung einen Bischof, in reichbesäumter Albe, Casula und mit kleiner Mitra, die Hände gefaltet, und zwischen den Armen frei das Pedum haltend, dessen Curvatura in ein Laubornament endet. Ueber seinem Haupte schwebt ein Engel, der ein kleines Rauchfafs gegen die Mitte des Bildes schwingt. Die Inschrift zur Seite des Bischofes lautet: † EPISCOPVS ENRICVS. Die Buchstaben nämlich H und I des Namens HEINRICUS sind später erst eingestickt worden.

Das Ganze schliefst seitlich ein Randstreifen ab, darin drei übereinanderstehende Heilige, oben König David mit der Krone auf dem Haupte, eine Stelle der Schrift zeigend, in der Mitte ein Prophet, beschuht, eine Rolle haltend, und auf die Kreuzigung hindeutend, wohl Isaias, unten Maria Magdalena mit der Salbenbüchse.

Der nachfolgende Rand mit laufendem Blattornamente, ist nur angeheftet.

Dem Kreuze zur Linken steht der heil. Apostel Johannes, ebenfalls mit langem Gewande und Mantel bekleidet und, wie St. Petrus, ein Buch in der verhüllten rechten Hand haltend, während die Linke auf das Kreuz weiset, gegen welches auch das Haupt mit gelockter Haarkrone schmerzbewegt sich neigt.

Ihm zur Seite stand wohl der heil. Apostel Paulus, von dem jedoch nur mehr ein Theil des linken Armes sichtbar ist. An ihn schliefst sich ein heiliger Bischof, mit Casula, saumverzierter Albe, mit Pallium und Mitra, in der Rechten ein Buch mit ornamentirtem Deckel haltend, in der andern das Pedum. Die linke Seite dieser Figur fehlt, ebenso der parallele Randstreifen mit den drei kleinen Heiligenfiguren.

2. Eine genauere Untersuchung des Gewebes selbst ergibt Folgendes: Seine Kette besteht aus einem grauen Linnenfaden von einer Zartheit und Festigkeit, wie er heute nur mit grofsen Kosten hergestellt werden könnte; eine



Petrus, über dem bis zu den Füfsen reichen-

... die Tonsur, und hält in der

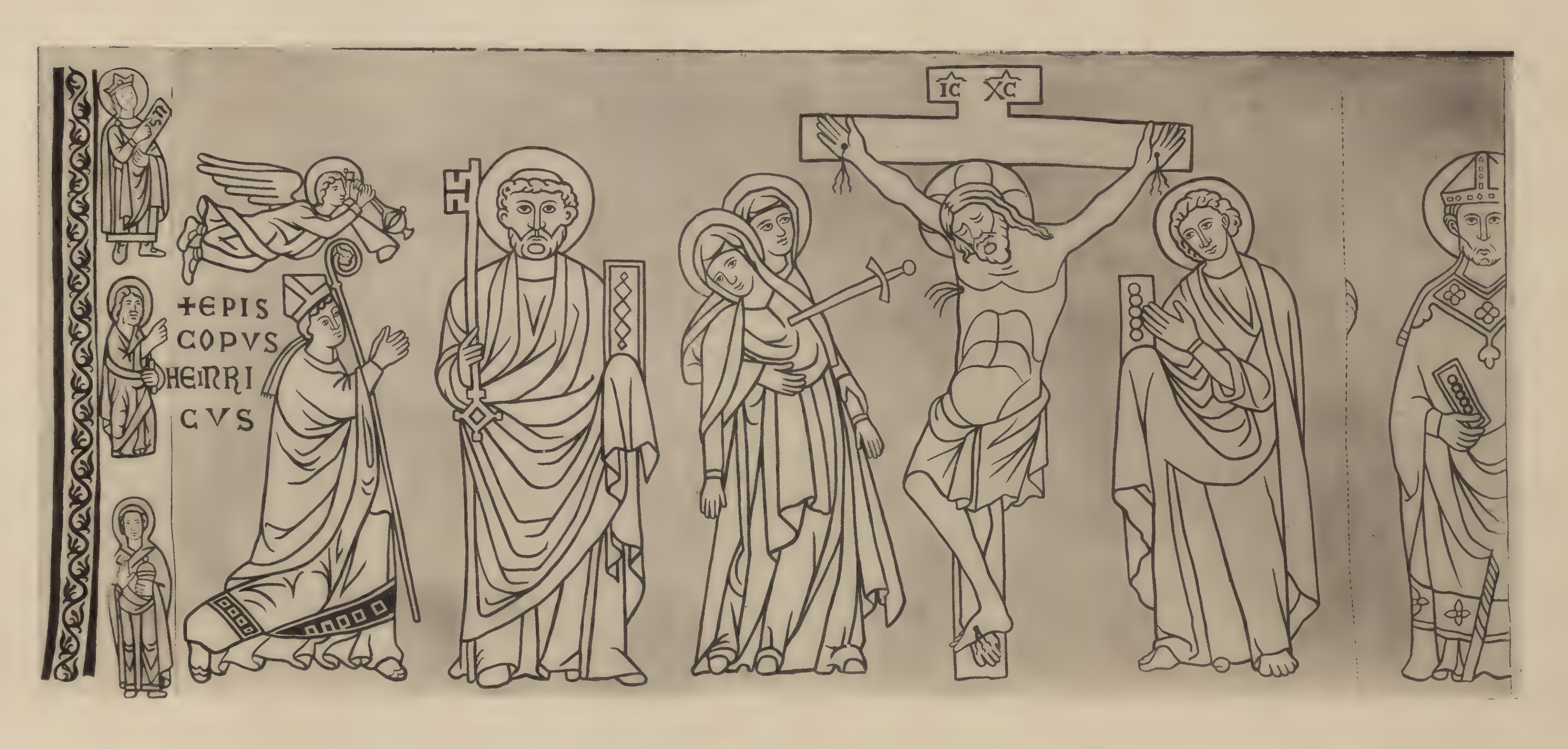
... mit dem Ende des rechten

... ein Buch, während

... erblicken

... Bischof,

... mit kleiner



Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg.



Maschine wäre nicht im Stande, das Linnen in solcher Feinheit gleich kräftig zu spinnen. Der Schufs oder Einschlag besteht aus Goldfaden und ungezwirnter Seide, ersterer gibt vornehmlich den Fond, letztere erzeugt das Bild. Zur Bindung der Schufsfäden ist ein feiner rother Seidenfaden verwendet, wobei die starke Kette aus je vier Fäden nur als Körper des Ganzen erscheint, und selbständig zwischen dem sogen. Ober- und Unterfach liegt. Wahrscheinlich ist das Gewebe nämlich schon auf einer Art Zugstuhl von zwei Personen hergestellt, deren eine das Fach aufzog, die andere wob, und zwar so, dafs das Bild dem Gesicht des Webers zugekehrt sich gestaltete. Der Goldfaden ist sogenanntes cyprisches Gold, d. h. er besteht aus einem Linnenfaden, gröber als jener der Kette, aber von aufserordentlich schöner und gleicher Faser, übersponnen und vollständig gedeckt mit einem zarten, vergoldeten Häutchen, welches die mikroskopische Untersuchung als eine leimartige Substanz erkennen läfst. Dieses Häutchen, das vom Faden als Riemchen oder Lamen von der Breite eines halben Millimeters abgewickelt werden kann, ist, wo das Gold abgerieben, durchsichtig, und an seinen Rändern so glatt, dafs auch bei einer sehr starken Vergröfserung keine Unebenheit oder Zerreifsung, vielmehr eine kleine Verdickung oder Anschwellung sichtbar wird. Es ist nur auf einer Seite vergoldet, und zwar stark und dauerhaft, wie denn noch heute die Parthieen aus dem Innern des Gewebes den Glanz des Goldes erkennen lassen, während es nach Aufsen gedunkelt ist. Die Umwicklung des Fadens scheint in feuchtem Zustande des Lamens geschehen zu sein, da im Mikroskope sich zeigt, dafs an demselben hie und da die Linnenfaser festhaftet. Mit solchem Materiale ist zunächst der ganze Goldgrund gearbeitet.

Die farbige Seide ist, wie bemerkt, ungedreht, jedoch sehr rein und glatt, und mit leichtem Klebstoff nachträglich behandelt. Die Farben sind nur wenige: roth, violet, goldgelb, weifs. Die nackten Theile sind weifs, dagegen violet konturirt. Das Gold ist neben dem Grunde auch in der Zeichnung ausgiebig verwendet, und zwar nicht allein in Gewändern und Ornamenten, sondern auch in der Darstellung der Haare, als Lichter, z. B. bei Jesus, Maria; auch Johannes hat goldgelocktes Haar. In der Regel aber dient zum Auftrag der Lichter die weifse Seide, ebenso zur Inschrift auf goldenem Grunde. Um die schmalen Randstreifen von dem Ganzen abzuheben, gibt ihm der Weber rothen Grund, den Figuren aber Gold; der Grund des nur angehefteten zweiten Randes ist weifse Seide, Ornament und Einfassung Gold. In der Kopie wird dieser Wechsel dadurch angedeutet, dafs dem Grunde ein etwas verschiedener Ton gegeben worden ist. Es ist nicht schwer, sich eine Vorstellung zu machen, wie wirksam dieses reiche Gewebe sein mufste, als noch das Gold und die Seide in ihrer ganzen Frische und Pracht daran zu Tage treten konnten.

3. Fragen wir nach der Bestimmung dieses Meisterstückes der Webekunst, so ist es kein Zweifel, dafs es als Retabulum eines gröfseren Altares zu dienen hatte. Solche Retablen oder Aufsätze der Altäre pflegten in Holztafeln gemalt, in Metall und Email ausgeführt, in Seide und Gold gestickt oder aber gewebt zu werden. Auch die Umkleidung des Altares selbst, die Antependien, wurden in gleicher Weise hergestellt; eine nähere Betrachtung unseres Gewebes aber zeigt, dafs es zwar auch zu einem solchen einmal Verwendung gefunden haben mufs, jedoch gegen seine erste Bestimmung. Seine ursprüngliche Höhe nämlich war bedeutend gröfser als die eines Antependiums; und nehmen wir an, dafs das Bildwerk unten nur einen freien Raum von 20 *cm* und oben von 5 *cm* hatte, so ergibt sich schon eine Höhe von 1,25 *m*. Nun zeigt aber der an der Seite nur angenähte Rand mit Blattornament eine durchschnittene Kette, woraus geschlossen werden mufs, dafs das ganze Gewebe, wie an der Seite durch den Figurenstreifen, so nach oben und unten durch jenen Rand mit laufendem Ornamente seinen Abschlufs hatte. Da dieser Rand in der Breite 10 *cm* mifst, so betrug die Gesammthöhe wenigstens 1,45 *m*, und, wenn wir das Kreuz als die Mitte des Bildes bezeichnen, die Länge ungefähr 3 *m*. Es ist daher das Werk als Altarretable zu betrachten. Leider hat man in späterer Zeit irgendwo, um es als Antependium benutzen zu können, oben und unten die Randverzierung und einen Theil des Goldgrundes weggeschnitten, und da es für die Altarmensa zu kurz war, die Verzierung von oben an der Seite angeheftet und aufserdem noch einen Straminstreifen von 6 *cm* Breite. Dieser letztere kann uns auch auf die Zeit führen, in welcher solches geschah; die Straminarbeit

gehört nämlich noch der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, enthält ein laufendes Ornament von fünfblätterigen Rosen, und ist im Zöpfchenstiche ausgeführt. Als durchaus fremde Zuthat wurde in der Kopie dieser Theil nicht berücksichtigt. Wohl um die gleiche Zeit geschah es, dafs man, um die nackten Theile besser hervortreten zu machen, sämmtliche Gesichter, Hände u. s. f. mit einem kräftigen Stoffe von ungebleichter Seide bedeckte, in dicken Umrissen durch Schnüre niedernähte, und darauf die Kontouren malte. Auch diese Zuthat wurde für die genaue Kopie des Originals entfernt.

4. Hinsichtlich des Ursprunges dieser Retable gibt das Bild des Donators und die Inschrift zu seiner Seite Aufschlufs. Es hat sie fertigen lassen und geschenkt Bischof Heinrich. Sie wurde in der Schlofskapelle zu Wörth gefunden, welches früher den Bischöfen von Regensburg gehörte, und wohin sie leicht von da aus gebracht worden sein kann; wann, und wie sie dortselbst weiter behandelt worden, mag aus dem eben Gesagten abgenommen werden. Regensburg hat vier Bischöfe, welche den Namen Heinrich führten: Heinrich I. regierte von 1131—1155, Heinrich II. von 1277—1296, Heinrich III. von 1340—1346 und Heinrich IV. von 1465—1492. Ein Blick auf die Retable genügt, um zu erkennen, dafs weder an Bischof Heinrich I. noch an Heinrich IV. zu denken sei. Heinrich III. war nicht konsekrirter sondern nur erwählter Bischof, und Gegenbischof, der als Domdechant in Eichstätt starb (1346), so dafs also nur Bischof Heinrich II. in Betracht kommen kann. Unter ihm war der im Jahre 1275 begonnene Neubau des Domes bereits so weit gediehen, dafs in den Chören der Gottesdienst gefeiert werden konnte, und gerade dieser Bischof war es, der nach den urkundlichen Berichten durch seine persönlichen Opfergaben für den neuen Dom und durch seinen Eifer für die würdige Feier des Gottesdienstes sich auszeichnete. Von ihm stammen die zwei grofsen Glocken aus dem Jahre 1285, die eine zu Ehren des heil. Petrus, die andere zu Ehren der Zwölfboten, von ihm die drei herrlichen silbernen Ampullen für die heiligen Oele, welche laut Inschrift Bischof Heinrich von Rotteneck ebenfalls dem heil. Petrus weihte; über ihn berichtet sein Zeitgenosse, der Regensburger Archidiakon und Chronist Eberhard zum Jahre 1277: „*Musicam primus in Choro Ratisbonensi cantari ordinavit, libros ejusdem artis secundum cantum et Chori consuetudinem providendo. Ecclesiam Ratisbonensem etiam multis decoravit pretiosis ornamentis, crucibus, calicibus aureis et argenteis, gemmis pretiosis, mitris, cappis, casulis, dalmaticis, vexillis, libris et aliis, quibus fuit ante sua tempora quodammodo omnimodis destituta.*“ Von ihm also, Heinrich II. von Rotteneck, wurde auch diese Retable hergestellt, und zwar, da sie die Patrone der neuen Kathedrale St. Petrus und Paulus zeigt, für den Hochaltar seiner Domkirche. Nunmehr möchte es auch nicht schwer sein, den auf derselben gleichfalls befindlichen, aber nicht näher gekennzeichneten heiligen Bischof, die letzte der Figuren zur Linken des Kreuzes, mit Sicherheit zu bestimmen. Es ist der heil. Augustinus, zu welchem Heinrich eine besondere Verehrung trug, und dessen Festfeier er nicht allein im Dome und in Niedermünster, sondern auch in anderen Kirchen und Klöstern der Diöcese ansehnlich fundirte. Ebenso möchte es auch gestattet sein, auf den Ort zu schliefsen, wo dieses Gewebe gefertigt worden, nämlich das Kloster St. Emmeram in Regensburg selbst. Wolfram von Eschenbach rühmt im Parzival die kostbaren Zendel-Webereien Regensburgs, und St. Bernhard kennt die in St. Emmeram gefertigten und in den Handel gebrachten Purpurgewebe. Bischof Heinrich hatte im Gegensatz zu seinem Vorgänger Leo mit dem Kloster St. Emmeram im Jahre 1278 sich edel und gütig verglichen, und unterhielt auch fortan mit demselben ein friedliches Einvernehmen. Hiernach ist es nicht unwahrscheinlich, dafs daselbst nach dem Wunsche des Bischofes und nach seinen Angaben die prächtige Altarretable für den Dom gefertigt wurde. Mit dieser Zeit ihres Ursprunges stimmen auch, wie der ganze Stil, so das Detail des Werkes. Ueberall machen sich noch die Formen des romanischen Stiles geltend, so im Laubornamente, in den Buchstaben der Inschrift, in der Gestalt der Mitren und Stäbe, im Rauchfasse des Engels, in den Büchern u. s. w.; anderseits aber erscheint bereits eine freiere Durchbildung in der Haltung und in den Gewändern der Figuren, in der Gestalt Christi am Kreuze, im Kreuznimbus, ferner in der Darstellung Mariä, der schmerzhaften Mutter unter dem Kreuze, und bietet die Retable wohl eines der frühesten Beispiele des sogen. spasimo

U. L. Frau. Es hätte demnach dieses so hervorragende Werk kirchlicher Weberei seinen Ursprung gegen Schlufs des XIII. Jahrhunderts, und zwar in Regensburg selbst, gefunden, und wäre zu betrachten als die erste Retable des jetzigen Regensburger Domes.

Schliefslich einige praktische Bemerkungen. Wir haben hier eine freie Bildweberei vor uns, d. h. nicht ein Gewebe mit schablonirter Aneinanderreihung von kleineren und gröfseren figuralen Darstellungen aus der Thier- oder Menschenwelt, aus der profanen oder heiligen Geschichte, sondern Eine grofse Bildertafel; kein Gewebe, bestimmt für öfters wiederholte Ausführung in gleicher Weise, sondern votirt für Einen Altar Einer Kirche durch einen Bischof nach seiner speziellen Anordnung; ein Gewebe, nicht auf einer hierfür eingerichteten Webmaschine kunstvoller Art ausgeführt, sondern auf einem einfachen Webstuhle, aus freier Hand; ein Gewebe, das nicht auf Eine Technik sich beschränkt, wie z. B. die spätere Gobelintapete, sondern durch eine Mannigfaltigkeit und Zweckmäfsigkeit der Technik sich auszeichnet, wie sie selbst in Kunstgeweben unserer Zeit nur selten zur Anwendung kömmt. Nur die Stickkunst vermöchte jetzt Ebenbürtiges zu schaffen. Gleichwohl würde es sich empfehlen, die Weberei wieder mehr zur Herstellung derartiger Bildwerke in den Dienst der Kirche zu nehmen, sei es für die Bekleidung von Säulen, der Umgebung des Altars, der Kanzelbrüstung, der Chorstühle, oder aber des Altars selbst. Altäre von Metall, von reicher Schnitzarbeit, bedürfen des Schutzes, abgesehen davon, dafs es stets unpassend erscheint, den Altar zu allen Zeiten vor Aller Augen offen stehen zu lassen, und keinen Unterschied zu machen zwischen den gewöhnlichen Tagen und denen der Feste. Solche gewebte Bildertafeln links und rechts vom Tabernakel würden diesen doppelten Zweck des Schutzes und der Abwechslung in jeder Weise erfüllen. Bei Seitenaltären würde es sogar öfter vorzuziehen sein, statt eines kostspieligen und nicht besonders wirksamen Aufsatzes eine Retable nach unserem Muster, d. i. mit dem Bilde des Gekreuzigten in der Mitte, umgeben von Heiligen, anzubringen. Sache eines unternehmenden Webers wäre es, derartige Gewebe in einer Weise herzustellen, dafs sie auch eine weniger bemittelte Kirche zu beschaffen vermöchte. Mit der Wiederaufnahme der Altarretablen aber würde alsbald auch die Veranlassung geboten, die Bilder verschiedener Heiligen auszuführen, und so den Kirchen eine geeignete Wahl derselben zu ermöglichen. Freilich wird bei dem jetzigen Betrieb unserer Weberei die Stickkunst auch hierin den Vorsprung behaupten, da es ihr leicht ist, jeglicher Anforderung zu genügen, und zugleich in der Anwendung der verschiedenartigsten Technik, von der einfachen Applikation bis zum feinsten Plattstiche, die vorhandenen Mittel zu berücksichtigen. Allein, es dürfte noch nicht so ausgemachte Sache sein, dafs die Weberei in ihrem gegenwärtigen Betriebe festgebannt bleiben müsse. Nicht unerwähnt mag hier bleiben, dafs man in neuester Zeit begonnen hat, auch in der Weise der Gobelinwebereien Bildertafeln zu sticken, und sind solche um mäfsige Preise in kleinerem und gröfserem Umfange z. B. durch Frl. Jörres in München ausgeführt worden. Eine umfassendere Inanspruchnahme der Weberei und Stickerei zur Herstellung gröfserer Bildwerke in unseren Kirchen bleibt stets wünschenswerth.

Regensburg. Dr. Jakob.

Ueber die im Hildesheimer Domkreuzgange aufgedeckten Wandgemälde.

Mit Abbildung.


Gelegentlich der in Angriff genommenen Ausmalung des Hildesheimer Domes wurden die Wände des architektonisch so schönen oberen Geschosses des Kreuzgangs, welcher den Domfriedhof mit dem uralten Rosenstocke und der Annenkapelle umschliefst, von der Tünche befreit. Unter ihr erschienen an einem Theile der nördlichen Wand die ziemlich gut hervortretenden Umrisse einer Bischofsgestalt im vollen Ornat sowie Wappenschilder, an der südlichen Wand aber, fast deren ganze Länge einnehmend, eine Reihe von leider gröfstentheils nur noch schattenhaften Gestalten, deren Anmuth den Beschauer mit lebhaftem Unwillen gegen die sie ehemals zerstörende Hand erfüllen mufs. Bei der ersten Nachricht von ihrer Aufdeckung und der dabei aufgeworfenen Frage

nach ihrer Bedeutung erinnerten wir uns daran, dafs nach einem Berichte aus dem XVI. Jahrhundert der Fürstbischof Johann IV. aus dem



Geschlechte der Herzoge von Sachsen-Lauenburg (kam 1504 zur Regierung) eine Reihe von Bildern an die Wand dieses Kreuzganges habe malen lassen, die aber kurze Zeit darauf wieder ausgelöscht seien. Ein Besuch des Kreuzganges überzeugte uns, dafs die wieder aufgedeckten Gemälde, oder doch sicherlich die Mehrzahl davon, in der That keine anderen seien, als die des Bischofs Johann. — Derselbe fand bei seinem Regierungsantritt das Bisthum verschuldet, zahlreiche Stiftsgüter verpfändet. Als er diese einlösen wollte, empörten sich die schon lange Zeit in deren Besitz befindlichen Stiftsjunker

und fanden bei benachbarten Fürsten Hülfe. Die landverwüstende Stiftsfede brach aus. Nachdem nun Johann im Jahre 1519 in der Schlacht auf der Soltauer Heide einen glänzenden Sieg davongetragen, verspottete er in einem niederdeutsch geschriebenen, zum Theil recht derb gehaltenen und im bischöflichen Hofe von Hildesheimer Bürgersöhnen [1]) aufgeführten Fastnachtspiele die gedemüthigte Ritterschaft. In diesem Spiele, genannt der „Scheve Klot" [2]), treten der Bischof als Brillenmacher (die Brille bezeichnet kluges Durchschauen feindlicher Ränke) und zehn Buben (die Stiftsjunker) auf. Beim Anpreisen seiner Waare geräth der Brillenmacher mit den Buben in Streit. Dieselben machen nun gemeinsame Sache gegen ihn, und jeder rühmt sich in volksthümlichen Ausdrücken seiner besonderen List und Fertigkeit, den Gegner zu verderben. Nachdem dann der Brillenmacher von dem ersten der Buben, welcher sich als Apostel verkleidet hat, tückisch geblendet, aber durch ein Wunder wieder sehend geworden ist, stöfst er triumphirend den nun selbst mit plötzlicher Blindheit geschlagenen Feind ins Wasser. Die Wolfenbüttler Handschrift des Scheve Klot (Seelmann S. 61 und 62) berichtet nun Folgendes: „Difs vorgeschriebene spil ist anno 1520 im vafselabende uff des bischofs hofe in des bischofs (den man meinet der author selber gewest) und auch etzlicher die hir midt gemeinet und angegriffen waren iegenwart, gespilet worden. Sie hatten den scheuen Klodt bei sich, den warff man uber ein stangen, undt hatten einen faden daran. Dar konten sie es midt regiren, dafs er zulieff dem er solte. Diesen scheuen Klodt brachten sie einem van Steinberg der harthorig war zwischen die beine, und ob er wol nich horen konte wafs der neundte boue in deme es geschach sagete, so wart er doch zornich, merckte wol wafs es bedeutete, wolt van ledder und sich midt den actoribus reuffen, dafs sie genoch zu stillende hatten. Der bischoff lies hernach dis spil uf den creuzgang an die wandt malen und den inhalt darunter schreiben. Aber wie sich hernach dafs spil wandte dafs der brilmacher (dafs ist der bischof) zum land aus muste [3]), und die zehen genante bouen midt den ihren den platz und oberhandt behielten, do wolte dis gemelte und schrift zu scharff sein, wart derwegen wider ausgelescht, dafs man van der schrift nichts, von dem gemelte aber weinich mehr erkennen kan."

In der That zeigen sich unter jeder der verschiedenen Gruppen des Wandgemäldes noch Inschriften, die jedoch ganz unleserlich gemacht sind; verschiedene der vorzüglich gezeichneten, flott gemalten Gestalten nehmen eine Stellung ein, als ob sie eine Kugel werfen wollten, zwei der Akteurs haben, wie man unschwer erkennt, eine Kugel in der Hand, jedoch ist dabei von einem Faden oder einer Stange nichts mehr zu erkennen. Leider sind die interessanten Bilder fast alle durch gewaltsame Abreibung so verwischt, dafs an deren Wiederherstellung nicht gedacht werden kann; um aber doch einiges davon aufzubewahren, haben wir acht der am besten erhaltenen Gestalten nach den Originalen photographisch aufnehmen und durch Herrn Maler Eltermann in verkleinertem Mafsstabe abzeichnen lassen und bringen sie hierbei zur Anschauung.

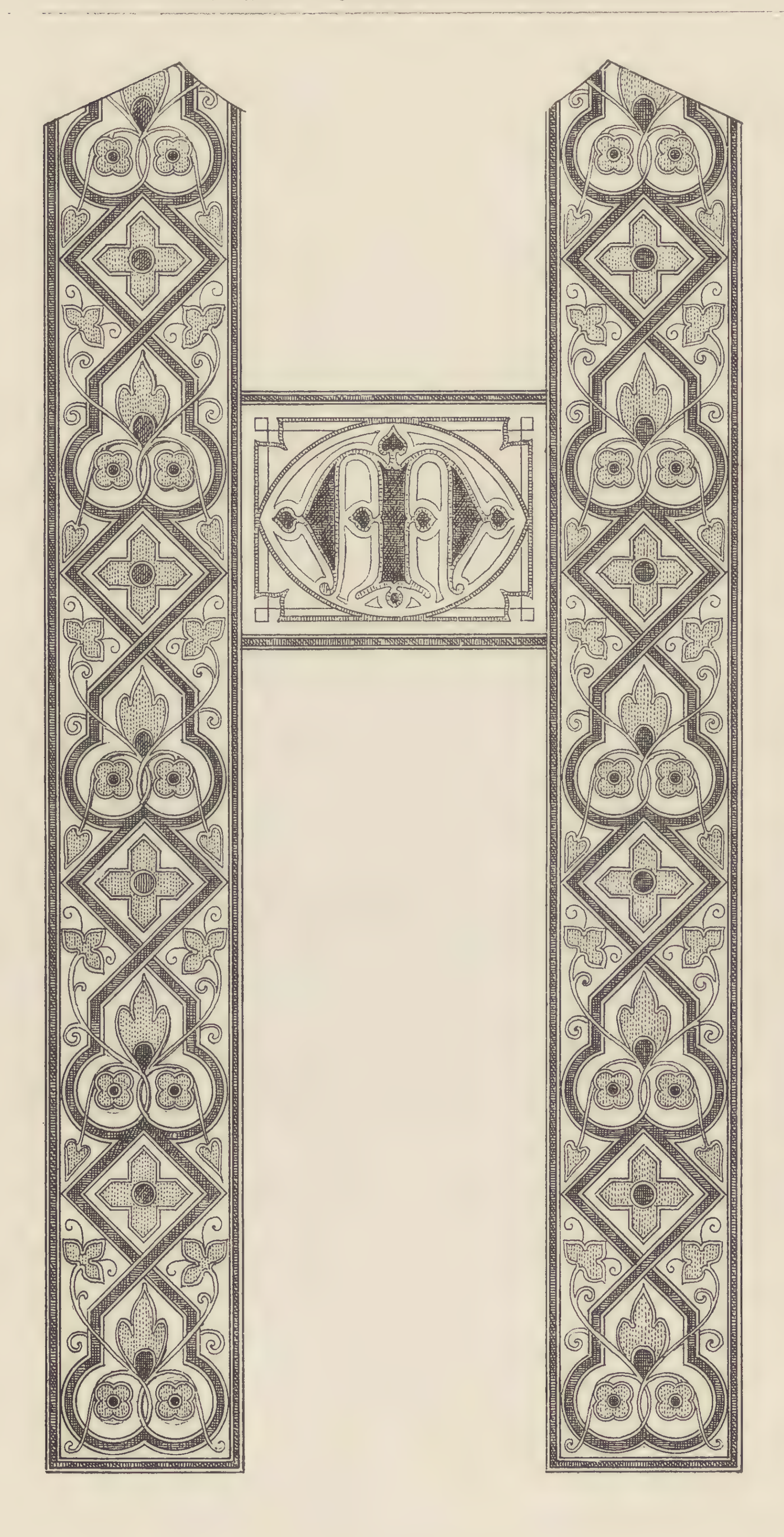
Aufser ihnen sind bei aufmerksamer Betrachtung noch zu erkennen, bei unserer Aufnahme aber nicht berücksichtigt: eine männliche Figur, die sich hinter einer Art Barriere befindet, eine andere, welche anscheinend aus einem Nachen gestofsen wird, ein vollständig gewappneter Ritter zu Rofs, ferner Wappenträger sowie eine priesterliche Gestalt, welche eine Pyxis zu tragen scheint.

Hildesheim. O. Wiecker.

[1]) Ihre Namen sind in der aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Wolfenbüttler Handschrift des „Scheve Klot" genannt: Anno 1520 De actores sin gewesen Luleff Barckmeir, Hinrich Hartwich, Hinrich Rauen, Herman Koppesen, Hans Oluen, Hans Olsborch, Marten Swartekop, Hans Berndt, Cordt Illiges, Cordt Borchers und Mauris Oluen.

[2]) Scheve Klot ist soviel als ein schiefer Ball, länglich runder Küsel oder Kreisel, wohl ähnlich dem sogen. Brummküsel, den vor 40 Jahren noch alle Knaben in Hildesheim warfen. — „Hy can wel mit een scheve cloot zchieten," heifst: „er ist ein gewandter, tüchtiger Mensch, der seinen Kram versteht". Vergl. W. Seelmann, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele. Norden und Leipzig, Dietr. Soltau, 1885, S. XLI.

[3]) Weil Bischof Johann nach der Schlacht bei Soltau sich dem Schiedsspruche Kaiser Karls V. nicht unterwerfen wollte, wurde er auf dem Reichstage zu Worms (1521) geächtet, verharrte im Bewufstsein, mit vollem Rechte gegen seine Stiftsjunker eingeschritten zu sein, in seinem Widerstande — er soll spöttisch geäufsert haben „was denn die Reichsacht für ein Ding sei? Acht und aber acht seien zusammen sechzehn" — hatte aber nun Unglück über Unglück, resignierte 1527 und starb 1547 zu Lübeck. Sein Grab fand er in Ratzeburg.



Kleinere Beiträge.

Dalmatiken-Stäbe in Applikationsstickerei.

Mit Abbildung.

Dieselben bilden zu der dekorativen Kasel-Ausstattung in Heft 10 Sp. 345 und 346 die Ergänzung in Bezug auf die Dalmatiken, für welche die Zeichnung in etwas gröfserem Mafsstabe gehalten werden konnte. Die Technik stimmt mit der für jene vorgeschlagenen und bis ins Einzelne angegebenen vollständig überein, sodafs es einer weiteren Unterweisung hier nicht bedarf. Für die Auswahl der Seidenstoffe zu den kleinen Aufnäh-Ornamenten dürfte sich (auch aus Rücksichten der Oekonomie) der Rathschlag empfehlen, alten gemusterten Restchen den Vorzug zu geben, deren Ton in der Regel die Farbenharmonie erleichtert und deren Dessins, zumal wenn sie klein sind, die Mannigfaltigkeit der Wirkung fördert. Dafs das Monogramm M wie durch ein anderes, so auch durch ein Symbol, oder durch ein einfaches Ornament ersetzt werden kann, bedarf kaum der Bemerkung.

Schnütgen.

Inschriften auf Dachschiefern.

Mit Abbildung.

Man beabsichtigt schon längere Zeit die historisch wie baulich merkwürdige Kirche zu St. Goar am Rhein wieder herzustellen. Der Bau ist im XV. Jahrhundert vollendet, und zeigt eine Menge wohl erhaltener spätgothischer Einzelheiten. Gelegentlich der von dem Unterzeichneten betriebenen genauen Aufnahme des Denkmales fand sich auf den Dächern eine grofse Zahl von Inschriften in die Schiefer eingegraben, welche weder hier noch an andern alten Bauten seither beachtet worden sind. Eine ganze Reihe von Namen, welche für die Geschichte von St. Goar von Bedeutung sind, ebenso wie Hausmarken etc., sind wohl erhalten, und sollen demnächst sorgfältig gesammelt werden. Wir geben einige Beispiele (in einem Drittel der natürlichen Gröfse dargestellt), und möchten damit die Aufmerksamkeit der Alterthumsfreunde auf diese Inschriftentechnik hinlenken. Für den Architekten mögen sie den Beweis der langen Haltbarkeit des Rheinschiefers liefern, da die ältesten bis zum Jahre 1500 hinaufreichen, und die betreffenden Leien noch gut erhalten sind. Einige Inschriften, welche den Namen eines Raths-Bürgermeisters, bisweilen auch Raths-Baumeisters und eines Dachdeckers u. Schmiedes von demselben Tage bringen, beziehen sich augenscheinlich auf die Abnahme einer gröfseren Reparaturarbeit.

Köln. H. Wiethase.

Nachrichten.

Mittelalterliche Wand- und Gewölbe-Malereien im Münster zu Bonn.

Die Einleitungen zur inneren Ausschmückung des Bonner Münsters führten jüngst auf zahlreiche Spuren von Malereien, die, über die ganze Kirche vertheilt, in mehrfacher Hinsicht der Beachtung werth sind.

Im Chor, der erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts vollendet wurde und der ältere Theil der Kirche in ihrem heutigen Bestande ist, traten in dem nördlichen Gewölbefeld, zunächst der Chornische, figürliche Malereien zu Tag, welche wohl in nahem Anschlufs an die Herstellung des Baues selbst entstanden sein dürften. Auf einem mit gröfster Sorgfalt bereiteten, glatt geschliffenen Putz sind die Malereien dünn mit aufgesetzten Lichtern aufgetragen. Das Feld ist durch einen breiten Farbensaum begrenzt und in der Mitte lichtblau gestrichen. In lebensgrofsen Figuren sind die drei Marien am Grabe, dem Engel gegenüber, dargestellt. In der Gesammthaltung folgt das Werk der romanischen Kunstrichtung; dagegen ist die Auffassung und Durchbildung derart frei und von einer so feinen Naturbeobachtung getragen, dafs wir es hier mit einem Meister zu thun haben, der von der alten Schulübung sich fast ganz losgemacht hatte. Die Köpfe sind rund und von kleinem Mafs. Die Figurengröfse dürfte zwischen 8 bis 9 Kopflängen ergeben. Köpfe und Hände sind leicht in brauner Farbe umrissen. Die Gewandung ist in einfacher Anordnung gezeichnet, fliefsend in breiten Flächen geordnet und frei von jeder konventionellen Behandlung. Die zusammengedrängte Frauengruppe drückt Ueberraschung und Staunen in Haltung und Geberde aus. Die beiden rückwärtigen Figuren tragen, nebst den Salbgefäfsen, bezeichnender Weise Laternen in der Hand. Der Engel mit grofsen, gerundeten Flügeln, sitzt leicht und feierlich zugleich auf dem seitwärts angelehnten Deckstein des Grabes. Die Farbe bewegt sich in bräunlich rothen und hellen Tönen, so dafs die Figuren licht auf dem blauen Grunde standen. An einzelnen Stellen, wie an den grofsen Heiligenscheinen, an den Ringen der Laternen, sind Spuren von Vergoldung erkenntlich, ein Beweis für sorgliche und reiche Ausstattung. In den unteren Zwickeln sind die Reste von stehenden Figuren mit Spruchbändern, wohl Prophetengestalten, wahrnehmbar. In dem östlichen Felde sind Figuren ähnlicher Art an gleicher Stelle zu erkennen und, wie die vorerwähnten, in lichten, grünen Tönen gehalten; dagegen ist das Hauptbild kaum zu enträthseln. Ob es eine Darstellung der Kreuzigung war, mag vermuthungsweise ausgesprochen werden; es lassen sich die geringen Spuren wenigstens in dem Sinn verstehen. Die Behandlung des Grundes und der Malerei ist die gleiche wie vorher. In den beiden anderen Gewölbefeldern finden sich zwar gleichfalls figurale Malereien; doch gehören sie in eine viel spätere Zeit, wohl das Ende des XVII. oder gar Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Bauliche Schäden, die vom westlich davorliegenden Bogen ausgingen, dürften Herstellungen auch an den anliegenden Gewölben verursacht haben. Wie sich ergibt, ist der alte, feine Putzgrund hier nicht mehr vorhanden, sondern durch einen Bewurf von rauher Beschaffenheit ergänzt. Auf den in zwei Dreiecke zerlegten Gewölbefeldern sind grofs gegriffene Engel mit den Leidenswerkzeugen gemalt: tüchtige, überlebensgrofse, dekorative Leistungen. Offenbar waren die beiden erst erwähnten Gewölbefelder zu derselben Zeit übermalt und das ganze Joch in einer einheitlichen Weise mit acht Passions-Engeln gefüllt worden. Die Schlufssteine tragen Spuren von Vergoldung; die architektonischen Glieder waren einfach hausroth, und die Rippen an ihrer Ueberschneidung blau gestrichen, sonstige Farbenspuren finden sich nicht. Die letzterwähnten Farbenreste sind mit der bildlichen Ausschmückung kaum gleichzeitig.

Auf dem Stirnbogen, der durch den Anschlufs der höheren Gewölbe des Vorchores gebildet wird, ist eine in künstlerischer und ikonographischer Hinsicht gleich werthvolle Darstellung zum Vorschein gekommen, leider schwer verletzt durch arge Bauschäden dieser Stelle. Es ist eine Himmelfahrt Mariä, etwa in halber Naturgröfse und aus einer beträchtlich jüngeren Zeit, wohl erst nach der Mitte des XIV. Jahrh. entstanden. Maria mit erhobenen Händen steht zwischen zwei Engeln, die mit einer Hand die Arme der heiligen Jungfrau leicht unterstützen, in der anderen Hand lilienbekrönte Stäbe tragen. Von der Rechten Mariä geht ein Spruchband aus. Ueber der Mitte ist das Brustbild Christi über einem Regenbogen sichtbar. In den Ecken sind in Ringe eingeschriebene Brustbilder zweier Propheten, die auf Spruchbänder hindeuten. Auch hier ist der Grund lichtblau. Die Zeichnung ist frei und edel; die Umrisse sind braun von Farbe, die Töne sonst röthlich und weifs. Die zierlich gezeichneten Flügel der Engel weisen buntfarbige Behandlung auf.

An den unteren Theilen der Chorarchitektur sind Reste von Bemalung zum Vorschein gekommen, welche in äufserst ansprechender Weise heraldische und ornamentale Motive mit einander verknüpfen. Schilde mit dem Wappen von Kur-Köln mit prächtig entwickeltem Helmschmuck sitzen auf dem Wandpfeiler, während auf den anliegenden Wandsäulen die gegeneinander gekehrten Schilde des Erzbischofs Friedrich III. von Saarwerden (1370—1410), silberner Doppeladler in schwarzem Felde, stehen. Der Grund der architektonischen Glieder ist mit leicht hingeschriebenem Laubwerk von weifser Farbe auf zinnoberrothem Grund gefüllt; in niedlicher Durchführung sind die Wappen von Köln und Saarwerden ornamental in das Blattwerk verflochten. Diese nur in mäfsige Höhe aufsteigende Bemalung setzt wohl einen Teppichschmuck der zwischenliegenden Wandflächen voraus.

Bleiben wir im Chor, so begegnen wir in den jüngeren Theilen (XIII. Jahrh.) noch werthvollen Spuren von Gewölbemalereien. Dieselbe folgt der Behandlungsweise der Spätgothik: grofse grüne, mit starken schwarzen Umrissen ausgezeichnete Blüthenstengel schiefsen aus den Gewölbezwickeln; in der Mitte öffnet sich eine breitlappige Blüthe, vielfarbig und mit einem

gewundenen Samenknoten versehen. Breit und flott behandelt, zählen sie zu den besten Arbeiten der Art aus dem Ende des Mittelalters.

Im Querschiff wurde vor längerer Zeit schon in dem Bogenfeld der Kreuzgangpforte ein treffliches Wandbild blofsgelegt: drei Heilige von einem Liebreiz in Zeichnung und Farbe, welcher dasselbe in die beste Zeit der altkölnischen Schule (gegen Mitte des XV. Jahrh.) verweist. In der Mitte tritt das Bild der heil. Jungfrau mit dem Jesuskinde in dem Kleeblattbogen gröfser hervor; zu ihrer Rechten steht die heil. Helena mit dem sorgfältig durchgeführten Modell der Münsterkirche, zur Linken der heil. Cassius, die Fahne mit einköpfigem Adler in der Hand. Die Tracht des letzteren stimmt mit der Gewandung der ritterlichen Heiligen auf dem Kölner Dombild überein. Auf der Nordseite lassen sich über dem Denkmal des Erzbischofs Ruprecht († 1480) einzelne Gestalten wie Petrus und Paulus, sowie Widmungsinschriften und Wappen im Allgemeinen erkennen; eine vollständige Aufdeckung ist jedoch hier noch nicht erfolgt. Es sind Arbeiten, die wohl der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehören.

Ueber dem Lettner-Altar dieser Seite treten auf der Wandfläche die Spuren eines grofsartigen Wandbildes hervor, wovon allerdings nur noch die reiche Baldachin-Architektur in der Hauptsache erhalten ist. Auf rothem Grund baut sich dreitheilig, grau in grau gemalt und trefflich gezeichnet, eine thurmartige Bekrönung auf. Die architektonischen Formen sind streng gegliedert und noch frei von allen geschwungenen Linien, so dafs dieselben wohl noch dem XIV. Jahrh. angehören. In den unteren Theilen sind noch zahlreiche Figuren erkenntlich; auch Prophetengestalten in Brustbild, die in eine gemalte Brustwehr eingezeichnet sind. Das mächtige Bild scheint mit einer Lettneranlage im Zusammenhang gestanden zu haben. Im Seitenschiff der Nordseite liefsen sich weiter die einzeln aufgereihten Darstellungen der heil. Vierzehn-Nothhelfer in kleinem Mafsstabe unter geschwungenen Mafswerkbögen nachweisen. Die Figürchen stehen auf zinnoberrothem Grunde und tragen vergoldete Heiligenscheine. Die entsprechende Wandfläche der Südseite ist in noch gröfserer Ansdehnung bemalt, indem sich bis zum Scheitel des Schildbogens hinauf die Malerei ausdehnt. Hier ist es zuoberst wahrscheinlich eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Darunter ist in riesiger Körpergröfse der heil. Christophorus dargestellt, dessen wallender, rother Mantel fast über die ganze Fläche sich ausdehnt. In den unteren Theilen hat der Künstler die Gelegenheit benutzt, die Wasserfläche reich mit Meerunholden, Männern und Meernixen zu beleben: sie ragen mit halbem Körper aus Blüthenkelchen auf und tummeln sich um ein prächtig gezeichnetes, mit drei Reihen von Schildern phantastisch geschmücktes Schiff, eine mittelalterliche Marine im besten Sinne. Das Bild hat leider stark gelitten und läfst sich bei seiner weitgehend durchgeführten Behandlung nur äufserst schwierig blofslegen. Es ist eine Arbeit, welche der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. angehört und vielleicht mit jener Ausstattung zusammenhängt, der auch die in den Gewölben allenthalben hervortretenden grünen Blüthenstengel und die Konsekrationskreuze in der ganzen Kirche angehören.

Gerade gegenüber, in den unteren Theilen ist eine Darstellung des heil. Christoph aus dem XIII. Jahrh. zu Tag getreten, eine grofse, streng gezeichnete Figur, deren Gewand mit ringförmigen Mustern geschmückt ist. Hier, wie nebenan, sind auf dem feinen Putzgrund eine Reihe inschriftlicher Spuren und zwar, merkwürdiger Weise nicht in Monumentalschrift, sondern flüchtig ausgeführt in den Minuskeln der Urkundenschrift.

An derselben Wandfläche wurde gleichzeitig eine aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhundert stammende Veronika-Darstellung blofsgelegt, welche das caput cruentatum in grofser, majestätischer Auffassung zeigt.

Auf der Sargwand der Südseite endlich ist eine dritte, grofsartige Darstellung des heil. Christophorus zum Vorschein gekommen, welche eine ganz vorzügliche Hand bekundet. Die überlebensgrofse Gestalt ist trefflich gezeichnet; namentlich weist der Kopf eine so edle Bildung auf, dafs er ein wahres Christusideal abgeben könnte. Bis in's Kleinste war die Darstellung mit Liebe und trefflicher Naturwahrheit behandelt, wie das Röhricht und die Wasserthiere am Fufs zeigen. Auch hier ist die Figur hell behandelt und tritt leuchtend aus dem sattrothen Grunde hervor.

Der Zustand aller dieser Reste ist nun, wie in den meisten Fällen, derart, dafs die Freude an dem Kunstwerk durch die schweren, fast unheilbaren Beschädigungen arg beeinträchtigt sind. Indefs ist deren Auffindung immerhin von grofsem Werth in kunstwissenschaftlicher, wie in künstlerischer Hinsicht: geben sie doch Nachricht über Umfang und Art der einstigen Ausschmückung des Münsters und Fingerzeige zugleich für die künftig einzuschlagenden Bahnen bei der geplanten Ausstattung. Aufnahmen, welche davon zu fertigen sind, sollen vorweg die Erinnerung an die einstige Bemalung bewahren; ob es möglich sein wird, eins und das andere der Wandbilder selbst durch verständige Ergänzung zu erhalten, mufs nach sorgfältiger Prüfung entschieden werden. Heute indefs ist schon sicher, dafs alles in der Richtung aufgeboten werden wird, und dafs keineswegs einer uniformen Ausstattung zu lieb die ehrwürdigen Reste ohne weiteres verschwinden sollen. Wo Spuren aus alter Zeit, wie hier, eine so deutliche Sprache reden, darf eine Restauration am wenigsten radikales Neumachen sich zur Aufgabe stellen. Von der gröfsten Bedeutung aber wird es unter allen Umständen bleiben, dafs die Angelegenheit nicht nur durch Spruch entschieden, sondern meisterlich gelöst wird. In der Hand des Künstlers wird der befriedigende Ausgleich ruhen.

Mainz. Friedrich Schneider.



Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler des Grofsherzogthums Baden. Beschreibende Statistik im Auftrage des Grofsherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts und in Verbindung mit Dr. Jos. Durm u. Geh. Hofrath Dr. E. Wagner bearbeitet von Dr. Franz Xaver Kraus, Professor in Freiburg und Grofsherzogl. Konservator der kirchlichen Alterthümer. I. Band: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg 1887, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer. Als Vereinsgabe für den Kunstverein der Diöcese Rottenburg bearbeitet von Dr. Paul Keppler, Professor der Theologie u. Vorstand des Diöcesan-Kunstvereins. Rottenburg a. N. 1888, W. Bader.

Der Verfasser des an erster Stelle genannten Werkes hat in der Anlage im Wesentlichen die nämlichen Grundsätze befolgt, die ihm für das seit 1876 im Erscheinen begriffene Werk „Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen", dessen letzter Band unter der Presse ist, so viel Anerkennung seitens der Fachgenossen eingetragen haben. Eine wesentliche Verbesserung weist das neue Unternehmen, dessen erster hier zur Anzeige gelangender Band die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz behandelt, hinsichtlich der Ausstattung auf. Die von C. Wallau in Mainz besorgte Drucklegung verbindet äufsere Schönheit mit grofser, durch die Wahl verschiedenster Typen ermöglichter Uebersichtlichkeit; bei einem derartigen Werke von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Das ungemein reiche Abbildungsmaterial — wir zählen 180 meist ganz- und vielfach doppelseitige Abbildungen im Text und 8 Tafeln — ist mit anerkennenswerthem, das Bedeutende besonders berücksichtigendem Geschick gewählt und meist in trefflichen Holzschnitten, daneben auch in klaren Zinkhochätzungen, Lichtdrucken und in Chromotypie hergestellt. Gar manches findet sich da, was sowohl für profane und kirchliche Architektur wie für die Kleinkunst nach der vorbildlichen Seite von allergröfster Bedeutung ist, weshalb dem badischen Kultusministerium für die Ermöglichung so reicher und fachmännisch sorgfältiger Ausstattung der Dank aller Kunstfreunde gebührt. Noch mehr aber ist die Sorgfalt anzuerkennen, welche Verfasser auch hier wieder auf die Herstellung eines wissenschaftlich werthvollen, allen Anforderungen entsprechenden Textes verwandt hat. Während die besonders am Bodensee häufigen Denkmäler aus der prähistorischen und römischen Zeit meist nur kurze Erwähnung finden, werden um so ausführlicher die profanem und kirchlichem Zweck dienenden Gebäude und Kunstwerke der verschiedenen Abschnitte des Mittelalters besprochen. Innerhalb des Kreises Konstanz sind die Aemter und innerhalb dieser die Städte und Orte in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt, die Litteratur ist mit grofsem Fleifs namhaft gemacht, die Geschichte kurz dargelegt, mitunter — wie bei dem Konstanzer Liebfrauenmünster — die Bau- und Kunstgeschichte in Regestenform. Man kann nur wünschen, dafs dem Verfasser die Kraft nicht erlahme, das mit so schönem Erfolg in diesem ersten stattlichen Bande von 691 Seiten Lexikonformat begonnene Werk für alle Kreise des Grofsherzogthums Baden in gleicher Vortrefflichkeit zu Ende zu führen. Die archäologische Karte des Kreises Konstanz, mit Einzeichnung der Baudenkmale vom IX. bis XVII. Jahrh. ist eine besonders werthvolle Beigabe, für deren Herstellung gewifs auch bei den übrigen Kreisen Sorge getragen wird. —

Wesentlich andere Anlage zeigt die nicht minder verdienstliche und mit staunenswerthem Fleifs fast ohne fremde Beihülfe geschaffene Denkmäler-Statistik Württemberg's von Prof. Paul Keppler. Derselbe beschränkt sich auf eine Statistik der kirchlichen Kunstalterthümer, schickt aber der Einzelbeschreibung, die er nach alphabetisch geordneten Oberämtern und Orten bietet, eine höchst dankenswerthe Uebersicht über die im Lande Württemberg erhaltenen kirchlichen Kunstalterthümer vorauf (Seite XVII bis LXXVI). Ist das auch noch keine Kunstgeschichte des Landes, so bietet diese Uebersicht doch immerhin ein anschauliches Bild der kunstgeschichtlich überaus bedeutsamen Regsamkeit, welche im Dienst der Kirche vom XI. bis an die Grenze des XIX. Jahrhunderts im heutigen Württemberg entfaltet wurde, und zwar auf den Gebieten der Architektur, Malerei, Skulptur und Kleinkunst, denen der Verfasser je einen besonderen lehrreichen Abschnitt widmet. Die Statistik nach Oberämtern (Seite 1 bis 401) gibt die Denkmäler-Beschreibung in bündigster Kürze mit besonderer Hervorhebung des heute noch Nachahmenswerthen. Waren in dieser Statistik katholische und evangelische Kirchen, soweit wie letztere aus vorlutherischer Zeit stammen, gemeinsam in den Rahmen des Werkes einbezogen, so bringt ein Anhang (Seite 1 bis 75) das nach Dekanaten des Bisthums Rottenburg geordnete Verzeichnifs der Neuanschaffungen seit 1850. Ein Künstler- und ein Ortsverzeichnifs erleichtert die Benutzung des handlichen und hübsch ausgestatteten Buches, das man auf Wanderungen durch das schöne Schwabenland ohne besondere Belästigung mit sich führen kann. Schon um dies zu ermöglichen mufste, abgesehen von den Kosten, auf die Beigabe von Abbildungen verzichtet werden. Für eine gewifs bald nöthig erscheinende zweite Auflage möchten wir eine epigraphisch treue Wiedergabe der so überaus wichtigen alten Inschriften erbitten, die jetzt nicht einmal im Druck von dem in gleicher Schriftgattung wiedergegebenen Text sich abheben. Dem Kunstverein für die Diöcese Rottenburg kann man zu dieser werthvollen und gediegenen Vereinsgabe nur Glück wünschen. Referent, der eine grofse Zahl der württemb. Kunstdenkmäler aus eigener Anschauung kennt, war erstaunt über die Sorgfalt, mit welcher der Verfasser auch den kleinsten und unscheinbarsten Eigenthümlichkeiten derselben Beachtung und Würdigung geschenkt hat. Das Werk darf als eine mustergültige Leistung bezeichnet werden, da es den eigentlichen Zweck der Denkmäler-Statistiken vollauf erfüllt und aufserdem die praktische Seite der Verwerthung des Alten durch unsere Künstler und Kunsthandwerker stets im Auge behält. —

Viersen. Aldenkirchen.

Geschichte des Barockstils in Deutschland von Cornelius Gurlitt. Vollständig in ca. acht Lieferungen à M. 1,40. Stuttgart, Ebner & Seubert. Erste Lieferung.

Unser Jahrhundert eilt zum Abschlusse, und sein zurückschauendes Schaffen ist beim Barock angekommen. Da greift man gerne nach einer Geschichte dieses Stiles.

Das vorliegende erste Heft derselben gibt ohne einleitende Abgrenzung und Eintheilung des Stoffes das 1. Kapitel: „Der Jesuitenstil" und vom 2. Kapitel: „Der protestantische Barockstil" einen Theil. Nach diesen Ueberschriften zu schliefsen ist die bislang beliebte Eintheilung nach Territorien vom Verfasser aufgegeben zu Gunsten einer solchen nach konfessionellen Gesichtspunkten. Ob diese letztere zur Vermeidung von Wiederholungen und Vorwegnahmen geeigneter sei, mufs man wohl bezweifeln, nachdem im 1. Kapitel die Salzburger Bischofsbauten und die vom Friedländer beherrschte Prager Bauthätigkeit jener Zeit, im 2. Kapitel die Münchener Residenz besprochen worden sind. Als wichtig und erschöpfend kann sie aber offenbar nur dann erscheinen, wenn Jesuitismus und Katholizismus getrennte Begriffe sind, und die damals so scharf in Meinungen und Thaten getrennten Lutheraner und Reformirten unter dem Gesammtbegriff des Protestantismus jenen Beiden gegenüber gestellt werden dürfen.

Das Bestreben, die falsche Münze der bisher gangbaren Begriffsbestimmung des Jesuitenstiles mit ihren Schlagwörtern: Ueberladung, Effekthascherei, Phantasielosigkeit als weder den Regeln noch den Leistungen des Ordens entsprechend aufser Kurs zu setzen, verdient Anerkennung. Leider aber ist eine neue Begriffsbestimmung nicht erreicht worden, vielmehr die baugeschichtliche Darstellung, losgelöst vom Grund und Boden, unter dem Drucke sehr subjektiver historischer Anschauungen und unglaublicher Leichtfertigkeit mit sich selbst wie mit dem Befunde der Denkmäler in höchst bedenkliche Widersprüche gerathen.

„Das Eigenartige der jesuitischen Reform" wird u. a. darin gefunden, „dafs die Rechtgläubigkeit in Deutschland von aufsen hereingetragen, gegen tüchtige, glaubensstarke Volkskreise ankämpfte und einen freien, auf Gewissensprüfung begründeten Gedanken mit Gewalt und der Stumpfheit einer auf geistigem Verzichte beruhenden Glaubensdisziplin entgegentrat." „Die Jesuiten brachten die klassische Bauweise in ihren Kutten mit und den italienischen Hafs gegen die Gothik. Dem Orden „mufste die deutsche Renaissance, weil heiter als weltlich, weil volksthümlich als ketzerisch, weil unbefangen als kindisch erscheinen."

Begleiten wir den Verfasser auf der Suche nach Opfern und Zeugen dieses doppelten Hasses gegen deutsche Gothik und Renaissance: „Das grofse Hauptwerk, mit dem der Orden sich in Deutschland einführte, die St. Michaelskirche in München (1582 bis 1597), ohne Frage", wie vorbehaltlos nach Lübke citirt wird, „die gewaltigste kirchliche Schöpfung der deutschen Renaissance", hat kein unmittelbares Vorbild in Italien ... Trotz der Nähe der italienischen Grenze „hängt Innsbruck eng mit München zusammen, . . kennzeichnet" die Jesuitenkirche zu Hall „sich als eine Studie nach St. Michael". — Den Bauten des Ordens in bayerischen und österreichischen Landen werden nach dieser glänzenden Selbstwiderlegung zum Aufbau eines noch überraschenderen Beweises diejenigen gegenübergestellt, „welche vom Rhein aus geschaffen wurden". „Köln gewann die gröfste Bedeutung. Es ist jedoch keineswegs das vom Orden hier besetzte Gotteshaus von besonderem künstlerischem Werthe, . . eine ältere gothische Kirche, . . welche er in ihrer Weise umgestaltete. Diese Veränderung der Kölner Jesuitenkirche (1618—1629) ist jedoch von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Denn alsbald wurde dem gothischen Bau, wie jenen in Belgien, eine Gestaltung gegeben, welche ihm das mittelalterliche Wesen nehmen und ihn der Antike zuführen sollte. Wieder beginnt die Kunst des Restaurirens, d. h. des Umkleidens . . . Namentlich an der Façade sind die Mafswerkfenster der alten Anlage mit Renaissancegewänder umgeben, an Stelle der Strebepfeiler . . hochgestelzte Ordnungen getreten, der Giebel erhielt eine dem deutschen Geschmacke (sic!) jener Zeit entsprechende Form . . . Die herrliche Hallenkirche mit ihren spätgothischen Rundpfeilern wurde nur wenig geändert, dafür aber der Altar in allem Prunke jener Zeit neu aufgerichtet . . . ." Soweit die Dichtung! Wahrheit und Thatsache ist, dafs der interessante, so genau beschriebene Umbau nie stattgefunden hat. An der Stelle der unbedeutenden ältern Kirche steht heute die Emporen-Basilika des XVII. Jahrhunderts, die Konstruktion gothisch, das treffliche Detail Renaissance, ganz aus einem Gusse und von so gewaltigen Raumverhältnissen, dafs der Volksmund vom „kleinen Dom" bis in unsere Zeit sprechen konnte. — „Aehnlichen Charakters", lesen wir, „ist die Jesuitenkirche zu Bonn, welche als Umbau eines gothischen Gotteshauses zu gleicher Behandlung der alten Formen führte". Thatsächlich ist von jenem gothischen Gotteshause historisch Nichts bekannt, noch auch in den alten Stadtplänen und Prospekten eine Spur zu finden an der Stelle, wo die laut Inschrift im letzten Decennium des XVII. Jahrhunderts vollendete Hallenkirche steht, klassische Renaissance, in Verhältnissen und Details unsäglich roh. — „Die Jesuitenkirche St. Johann zu Koblenz, welche 1617 aus einer wohl romanischen Anlage umgestaltet" sein mufs — sie hat nämlich rundbogige Arkaden und Fenster, sowie keine Strebepfeiler am Langhause —, steht an Stelle des Kapellchens eines ärmlichen Nonnenkonventes. Der durch höchst geschickte Konstruktion interessante Bau eröffnet die Reihe der gothischen Emporen-Basiliken des Ordens am Rhein, Köln an Grazie ebenbürtig und in seiner einheitlicheren Westfaçade mit der grofsen Rosette wohl überlegen. Der Altar mit seiner riesenhaften Breite und Höhe, nur durch Biegung am Gewölbe entlang und schräge Aufstellung im Chore möglich, und mit seinem monstranzartigen Aufbau ein Prachtexemplar originellster, tollster Barockkunst, hätte die Aufmerksamkeit des Verfassers von dem Kölner ablenken können. Mögen Holzwurm und Restauration ihn als abschreckendes Muster noch eine Weile verschonen!

Die barocke Jesuitenkirche St. Andreas zu Düsseldorf, „unverkennbar auch früher ein gothischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen", ist bezüglich dieses ungeschichtlichen Baues in gleicher Lage, wie

Köln, Bonn und Koblenz, übrigens, wenn auch „nicht eben bedeutend, aber doch von einer Gröfse und barocken Wucht, welche das Ende der deutschen Renaissance und ihrer Zierarchitektur verkündet". „Die den Jesuiten eingeräumte St. Gangolphskirche zu Trier", nebenbei bemerkt eine mittelalterliche Pfarrkirche und unseres Wissens dem Orden gänzlich fremd, „versäumte" der Verfasser „leider zu besuchen". Das alte Trierer Jesuitenkollegium hätte ihm zu seiner Regel die stärkende Ausnahme in einer schönen nicht umgebauten Minoritenkirche des XIV. Jahrhunderts liefern können. Unerwähnt blieb die gothische Emporen - Basilika zu Aachen mit ihrem Zeitspruche DoMVs . oRATIonIs . VoCabItVr . (1618) und die an die Certosa anklingende Westfaçade, wie auch die grofsartige, Köln kaum nachstehende Jesuitenkirche zu Molsheim i. E. — Doch genug des kunsthistorischen Romans! Möge Vorstehendes eine berufenere Hand anregen, abzuräumen und auf wiedergewonnener gesunder Sohle wirkliche Geschichte aufzubauen, zumal auch jener verspäteten gothischen Bestrebungen, welche in die besten Zeiten deutscher Baukunst zurückgegriffen haben und, besser erkannt, gerade in heutiger Zeit beim deutschen Volke Interesse und Sympathie finden werden.

Bonn. J. Richter.

Seemann's kunstgewerbliche Handbücher. III. Gold und Silber. „Handbuch der Edelschmiedekunst" von Ferdinand Luthmer. Leipzig, 1888.

In diesem III. Bande der kunstgewerblichen Handbücher hat der Verfasser eine Arbeit geliefert, für welche ihm sowohl die Kunsthandwerker selbst wie auch die Liebhaber dieses Theiles des Kunstgewerbes in jeder Beziehung zu Dank verpflichtet sein dürfen. In dem ersten Theile, der Technik, liefert er auf 45 S. eine so vollständige und dabei klare und knappe Darstellung der gesammten Edelmetalltechnik, dafs fast nichts vergessen ist, es sei denn etwa die Anwendung des Probirsteins, besonders in Bezug auf die Farbe der Goldlegirungen sowie des Anreibgoldes, ebenfalls nicht unwichtig bezüglich der Goldfarben und als Aushilfsmittel.

Die folgenden Kapitel, das Geschmeide behandelnd, sind sehr erschöpfend und können für manche Leser unserer Zeitschrift auch von Nutzen sein, wenn es sich um die Beurtheilung der zuweilen an alten Kirchen- und Kunstgegenständen hängenden oder sonst angebrachten Schmuckstücke handelt. Für uns sind vor Allem die Abtheilungen wichtig, welche „Gefäfse, Geräthe und Bildnerarbeiten" betreffen, darunter ganz speziell die Abtheilungen b) u. d). In der Abtheilung b) „Romanische und gothische Periode" sind viele hervorragende Arbeiten erwähnt, welche, wenn auch bekannt und geschätzt, doch hier in einer etwas anderen Art besprochen sind, als dies von dem Archäologen oder gewöhnlichen Kunstschriftsteller bisher geschehen. Hier wäre es Herrn Direktor Luthmer aber doch auch ein Leichtes gewesen, nachzuweisen, wie der Stil die Technik bestimmte und veranlafste, dafs die eine oder andere Technik besonders kultivirt wurde. Dann hätte er ohne Zweifel nicht die prachtvollen rheinischen Schreine mit ihren häufig ganz hervorragend schönen, getriebenen Reliefs und Vollrundfiguren unerwähnt lassen können. Es ist dies eine Unterlassung, die wir ebenso bedauern wie die Nichterwähnung des Frater Hugo. Dieses Meisters des XIII. Jahrhunderts bewunderungswürdige Arbeiten in Namur und Walcour hätten u. a. zu einer Besprechung der Anwendung des Niello als ornamentalen Dekorationsmittels ebenso lehrreichen Anlafs gegeben, wie sein eigenthümliches mit Blattwerk und sonstigen romanischen Ornamenten dekorirter Filigran gewifs Erwähnung verdient hätte, zumal als Vorläufer für die Arbeiten des XIV. und XV. Jahrhunderts, wie sie an kirchlichen und profanen Schmuckgegenständen, an Gürteln, Agraffen, Ordenshaltern etc. sich zeigen, und, um nur ein hervorragendes Stück zu erwähnen, an der Scheide des Schwertes im Domschatze zu Köln.

Gleich lückenhaft ist die Behandlung der Monstranzen. Nicht allzuweit von dem Wohnorte des Verfassers hätte derselbe Gefäfse finden können, die jedenfalls strenger im Stile, besser und eleganter in der Ausführung sind, als die im Werke angezogenen Muster. Auch in Bezug auf den Kelch hätten die Beispiele erwähnt werden können, wie sie besonders die Rheinlande so schön und bedeutend hervorgebracht haben und noch besitzen. In der Abtheilung d) entbehren wir leider die Erwähnung der Trierer (?) Arbeiten in Gold und Silber, welche als eine seltene Verbindung unzähliger Edel- und Halbedelsteine mit Maler- und Relief-Email in den Domschätzen von Limburg a. d. Lahn und Köln gerechte Bewunderung der Techniker und Kunstkenner hervorrufen. — An dem Wenigen, was wir hier als fehlend oder nicht genügend erwähnt bezeichnet haben, kann man wohl am Besten ersehen, wie viel des Schönen und Guten in lehrreicher Weise behandelt ist. Ganz besonderen Dank verdient der Verfasser noch für das reiche Namensverzeichnifs hervorragender Edelmetallschmiede der Vergangenheit. Nicht weniger Anerkennung zollen wir der Verlagshandlung für die gute gediegene Ausstattung des Werkchens, welches wir hiermit allen Kunstkennern und Liebhabern, besonders aber auch allen Fachmännern aufs angelegentlichste empfehlen.

Köln. G. Hermeling.

Die zwölf auf Wolken schwebenden Engelfiguren, welche in den Uffizien zu Florenz die von Giovanni da Fiesole (Fra Angelico) gemalte „Madonna della stella" umgeben, sind von der Kunsthandlung G. Brogi in Florenz einzeln photographisch aufgenommen und auf Kartons mit vergoldeter Einfassung und Giebelbekrönung befestigt worden. Wer je diese in den graziösesten Stellungen theils anbetenden, theils musizirenden Engel von zartem holdseligem Ausdruck gesehen hat, wird sich freuen, so getreue Abbildungen von ihnen zu erhalten, die sich zugleich in der geschmackvollen Einfassung als kleine Geschenke eignen. S.

A. Inhalts-Verzeichniss.

I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

---

* Anm. Die klein gedruckten Bücher finden nur kurze Erwähnung in dem Artikel: Wie studirt man Kunst? Von Keppler.

IV. Abbildungen.

B. Register.

I. Personen-Register.

II. Orts-Register.



